This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

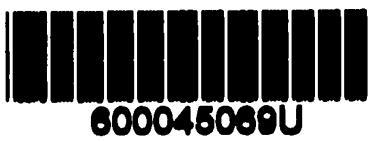
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

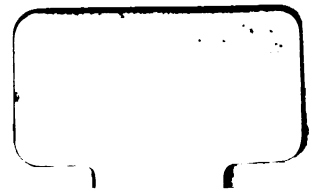
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


600045069U



Ergänzungen und Berichtigungen

der

hergebrachten Shakespeare-Biographie

von

E. Hermann.

Anhänge.

Erlangen,

Verlag von A. Deichert.

1884.

Ergänzungen und Berichtigungen

der

hergebrachten Shakespeare-Biographie

von

E. Hermann.

Anhänge.

Erlangen,

Verlag von A. Deichert.

1884.

A. addit.

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

I.

Die Mad Pranks von 1628 sind die Bearbeitung eines älteren Volksbuches.

Daß den Mad Pranks von 1628 ein älteres, anders gestaltetes Volksbuch zu Grunde liegt, ist festgestellt, sobald erwiesen wird, daß sie Theile enthalten, die auf den Sommernachtstraum eingewirkt haben, und andererseits wider Theile, die deutlich die Einwirkung des Sommernachtstraums auf das Buch von 1628 erkennen laßen. Und dem ist in der That so. Im ersten Theile der Mad Pranks von 1628, der wohl allein noch Rudera des älteren Volksbuches enthält, ist Robin als elfischer Eulenspiegel gezeichnet und zwar, wie ich vermuthe unter dem Einfluße des deutschen Eulenspiegelbuches, das sich seit Anfang des XVI. Jahrhunderts über ganz Europa verbreitete[1]). Eine solche Figur hätte der Bearbeiter von 1628 schwerlich fertig gekriegt; das beweist der ganz im höfischen Stile gehaltene zweite Theil, der mir ausschließlich sein Werk zu sein scheint. Shakespeare hat sich nun seinen Robin unverkennbar ebenfalls als Eulenspiegel vorgestellt, und dieser Vorstellung auch dadurch Ausdruck gegeben, daß er an der markanten Stelle, II. 1, 16, Robin „lob“ of spirits nennen läßt. Was damit gesagt sein soll, versteht man nicht recht, wenn man nicht auf die Erzählungen des ersten Theils der Mad Pranks zurückgeht; und offenbar hat der Dichter darauf gerechnet, daß sein kurzer Ausdruck durch solch ein Buch erläutert werde.

Den volksthümlichen Charakter der eigentlichen Erzählungen des ersten Theils, der so merkwürdig gegen die höfische Kunst des zweiten und gewißer Bestandtheile des ersten absticht, die ich eben für spätere Zuthaten halte, kennzeichnet auch die Einleitung der Mad Pranks, von der ich daher ebenfalls vermuthe, daß sie aus dem alten Volksbuche beibehalten ist. Der Verfaßer, auf einer Reise durch die Grafschaft Kent begriffen, führt uns in ein Wirthshaus, wo sich nach dem Abendeßen am Kamin ein Disput darüber

1) Die bekannte älteste Ausgabe ist die von Thom. Murner, Straßburg 1519. Auch das deutsche Faustbuch hat unverkennbar auf die Mad Pranks eingewirkt.

anspinnt, woher die Kenter den Spiznamen „long-tayles“ erhalten hätten. Die Wirthin erzählt in Folge dessen Geschichten von Robins Narrenstreichen, um dadurch zu beweisen, daß der Name von „long tale“ herkomme. Ich halte das für eine Ironie im Geschmacke der Eulenspiegelei. Jener Spizname ist vom Verfaßer der Mad Pranks keineswegs erfunden [1]); er ist den Kentern vielmehr beigelegt, weil sie nicht für „grundehrlich“ galten; er mag also wohl in Wirklichkeit Teufel, Kobold bedeuten. Wenn also der launige Verfaßer mit treuherzigster Miene die Wirthin jene Geschichten erzählen läßt, um dadurch die Frage aufzuklären, weshalb die Kenter „long-tails“ genannt werden, so will er offenbar zu verstehn geben, daß dies mit ihrem Hange zum Schabernack zusammenhänge, daß der Schabernack-Kobold Robin ein echter Kenter sei. Diese Fopperei, die an die mit dem Eulenspiegel verwandten Erzählungen von den Schildbürgern und Schöppenstedtern erinnert, liegt vollkommen außerhalb der Sphäre des Bearbeiters von 1628. Davon ist der klarste Beweis der, daß die Mad Pranks in ihrer heutigen Gestalt, vor allem der zweite Theil, zu dieser launigen Einleitung passen wie die Faust aufs Auge. Es ist also gar nicht anders möglich, als daß hier eine zweite Hand eingegriffen hat, die wesentlich andere Ziele verfolgte, wie der erste Bearbeiter. Und daß ein englischer Schriftsteller, bez. Dichter auf die Idee verfallen konnte, i. J. 1628 eine höfische Bearbeitung der Mad Pranks vorzunehmen, welche das alte, weit bessere Werk im Grunde genommen verhunzte und zerstörte, das erklärt sich sehr einfach. Zwischen der Bearbeitung von 1628 und den alten Mad Pranks liegt eben der Sommernachtstraum. Shakespeare führt ja, wie ich eben gezeigt habe, seinen Robin allerdings als den „lob of spiritis“, den Elfen-Eulenspiegel des alten Volksbuchs ein; aber Form und Sprache der Eulenspiegeliaden sind nicht Shakespeares Form und Sprache; sein Robin streift daher alles volksmäßig Derbe ab, und wird ein zarteres, edleres Geschöpf reiner Phantasie. Das aber reizte einen halbschlächtigen Mittelgeist, das Volksbuch herzunehmen, und in dasselbe Dinge hineinzudichten, die dem Sommernachtstraum entlehnt waren, und nun in dieser Mésaillance nicht leben und nicht sterben können.

Die Hand dieses Pfuschers glaube ich schon im 1. Kapitel des ersten Buches wahrzunehmen. Es wird dort erzählt, daß Robin ein Kind sei, was ein Elfe mit einer „proper young wench“ gezeugt habe, die er nächtlich heimgesucht. Dem wird nun schon eine Schilderung des Treibens der Feen voraufgeschickt, die mir dem Sommernachtstraum entlehnt scheint; dann aber heißt es wörtlich: „Amongst these fairies was there a he fairy; wether he was their king or no, I know not; but surely he had great government and command in that country as you shall hear.“ Der Saz: „whether

1) Hazlitt, a. a. O. S. 174, N. 1.

he was their king“ bis „as you shall hear“ muß 1628 neu eingeschoben sein. Der damalige Bearbeiter nimmt später nicht bloß keinen Anstand, die erwähnte männliche Fee als Feenkönig zu behandeln, ohne das weiter zu motiviren, sondern er legt ihm auch den Namen Oberon bei. Die Einschiebung ist also lediglich gemacht, um dies Verfahren zu ermöglichen, und dadurch das Volksbuch dem Sommernachtstraum näher zu bringen. Damit ist denn Oberon zu Robins Vater geworden, nur weil jene „he fairy“ von der das Volksbuch als Robins Vater redet, thörichter Weise zum Feenkönige Oberon gemacht werden sollte. Daß Shakespeare ebenso wenig wie der Huon diese Wendung schon gekannt hat, liegt auf der Hand; er macht Robin wohlweislich zu Oberons Hofnarren, und nicht zu seinem Sohne; denn Robin ists, der als neckischer Zufall die Scheingröße entlarvt, indem er plözlich ihre kleinliche Blöße aufdeckt.

Das 2. Kapitel des I. Buchs: „Von Robins Betragen als Junge“ scheint mir ganz unverändert aus dem alten Volksbuche übernommen zu sein. Robin erscheint hier ganz und gar als kentischer Eulenspiegel. Genau dasselbe gilt vom 3. Kapitel desselben Buchs: „Wies Robin beim Schneider getrieben.“ „Eines Tags“, heißt es dort, „hatte sein Meister einen Weiberrock zu machen, der in der Nacht noch fertig geschafft werden sollte. Beide saßen auf bis spät in die Nacht, so daß sie gegen zwölf Uhr nur noch die Aermel einzusezen hatten. Da aber der Meister dann müde wurde, sagte er: Robin, nähe du schnell die Aermel ein. (Whip the sleeves on the gown), und komm dann zu Bett; ich will mich vorher hinlegen. Das will ich wohl thun, erwiderte Robin. Kaum aber war der Meister fort, so hing er den Rock auf, nahm die Aermel in die Hand, und schlug (whipt) und peitschte damit auf den Rock los (on the gown). Das trieb er, bis daß der Meister am Morgen herunter kam.“ Grade dies Kapitel aber, worin Robins Eulenspiegelei so handgreiflich hervortritt, liefert den unwiderleglichen Beweis von Shakespeares Bekanntschaft mit den alten Mad Pranks zur Zeit der Dichtung des Sommernachtstraums. In der bereits berührten Scene, wo Robin „lob of spirits“ genannt wird, sagt er u. a.: die alte Frau Base, die er mit ihrem Gevatterklatsch zu Falle bringe, wenn sie aus Versehen ihn für ihren pythischen Dreifuß halte, rufe beim Niederstürzen: Schneider! Ich habe — Weit. Beitr., I. 71—74— gezeigt, daß diese Stelle eine scharfe Polemik gegen John Lilly enthält; formel aber stüzt sich Shakespeare unverkennbar auf unser Kapitel der Mad Pranks. Die Frau Base merkt beim Niederfallen, daß der Kobold Robin sie genärrt, mit ihrer eigenen Dummheit gestraft hat, wie seinen Meister den Schneider, und schimpft ihn deshalb: Schneider! Lilly wird im Sommernachtstraum in der That mit seiner eigenen Albernheit gründlich heimgeleuchtet; namentlich macht ihm Shakespeare auch mit humoristischer, aber doch schneidiger Satire klar, daß Shakespeare selbst ein wirk-

licher Dichter, Lilly dagegen ein bloßer Flickschneider der Allegorik und des Euphuismus ist. Es stellt sich also, wenn man bei Shakespeares schöner Bildlichkeit bleibt, jetzt nachträglich heraus, daß es Robin der Neckgeist gewesen, der ihm das unbedachte Wort „Schneider“ zugeflüstert hat, und daß er das nur gethan, um ihn damit ebenso ad absurdum zu führen, wie ehedem seinen faulen Meister mit seinem „Whip the sleeves on the gown.“

Mit dem 3. Kapitel des I. Buchs sind ms. Es. die Bestandtheile der alten Mad Pranks in denjenigen von 1628 erschöpft. Das 4. Kapitel des I. Buchs, das Delius, außer dem darin enthaltenen Gedichte, in seiner Einleitung zum Sommernachtstraum mittheilt, scheint mir ganz darauf berechnet, in das Fahrwasser des Sommernachtstraums einzulenken, worin wir uns dann auch vom letzten (6ten) Kapitel des I. Buchs an durchaus befinden. Im 5. Kapitel des I. Buchs, das Delius ebenfalls mittheilt, ist allerdings noch einmal der alte volksmäßige Ton angeschlagen; indeß schon der Umstand, daß dabei das Faustbuch benutzt ist, macht es mir wahrscheinlich, daß auch dies Kapitel von dem Bearbeiter von 1628 herrührt; doch mag auch sein, daß Kapitel 5 wirklich noch zu den alten Beständen gehört.

Um nicht zu sehr ins Detail einzugehen, will ich nun noch eine Anspielung auf den Sommernachtstraum in I. 4, und dann noch eine im II. Buche nachweisen, und damit schließen.

I. 4 umgaukeln die Feen und Elfen den Robin im Schlafe und hinterlaßen ihm dann folgendes Gedicht:

„Robin, my only son and heir,
How to live take thou no care;
By nature thou hast cunning shifts,
Which J'll increase with other gifts.
Wish what thou wilt, thou shalt it have;
And for to fetch[1]) both fool and knave,
Thou hast the power to change thy shape
To horse, to hog, to dog, to ape.“ usw.
„Jf thou observe my just command,
One day thou shalt see Fairy Land!
This more J give: who tells thy pranks
From those that hear them shall have thanks.“

Die beiden letzten Verse scheinen mir ganz entschieden mit Shakspeares Dichtung zu liebäugeln, um dadurch zugleich die eigene zu empfehlen.

Die andere noch zu besprechende Stelle findet sich II. 7: „Wie König Oberon Robin zum Tanze aufforderte.“ Dort heißt es, in unvereinbarem Widerspruch mit der ersten Anlage des Werkes, dafür aber in vollster Uebereinstimmung mit Robins Stellung in Shakspeares Dichtung: „King Oberon, seeing Robin Good-

1) Umherirren machen!

fellow do so many honest and merry tricks, called him one night out of his bed with these words:

„Robin, my son, come, quickly rise!
First stretch, then yawn, and rub your eyes;
For thou must go with me to-night,
To see and taste of my delight.
Quickly come, my wanton son;
'T were time our sports were now begun."

Ich bemerke nur noch — jedoch ohne mich auf irgend welche Auseinandersezungen einzulaßen —, daß II. 1 und II. 6 mir sogar deutliche Anspielungen auf die Polemik des Sommernachtstraums und der Lustigen Weiber zu enthalten scheinen; und damit schließe ich.

II.

Shakespeares Stellung zu Christopher Marlowe.

I. John Lilly, Rob. Greene, George Peele und Christ. Marlowe sind Shakespeares wirkliche Vorläufer.

W. Hertzberg hat im letzten Vortrage, den er über unseren Dichter gehalten, die Behauptung aufgestellt, die Greene, Peele und Marlowe seien nicht eigentlich Vorgänger Shakespeares; wir hätten „uns nur deshalb gewöhnt, sie als eine ältere Generation zu betrachten, weil sie in den gleichzeitigen Productionen einen noch weniger entwickelten archaistischen Kunststil festgehalten haben, während ihnen Shakespeare auf den leichten Schwingen des Genies rasch zur höchsten Vollendung vorangeeilt ist“ [1]). Dieser Satz verschiebt die Grundlinien der Ursprungsgeschichte des englischen Dramas in der willkürlichsten Weise. Hertzberg hat selbst in seinem Vortrage die hohe Bedeutung des akademischen Dramas für das öffentliche Drama in England constatiren müßen [2]); eben dies akademische Drama aber hatte seit dem Beginn der 80er Jahre des XVI. Jahrhunderts in London eine Anzahl von Vertretern auf der öffentlichen Bühne gefunden; und diese Leute, denen sich später Marlowe als Schlußstein anreihte, sind unzweifelhaft sachlich wie chronologisch die Vorgänger Shakespeares. Inwiefern sachlich, ist hier nicht zu untersuchen; was aber die Chronologie betrifft, so sind die Daten derartig in die Augen springend, daß ein Widerstreit völlig unmöglich ist. Freilich handelt es sich dabei um kleine Zeitabschnitte; das aber kann die hertzbergsche Behauptung in keiner Weise rechtfertigen, weil es nichtsdestoweniger bestehen bleibt, daß sich durch hie Akademiker schon vor Shake-

---

1) W. Hertzberg, „Shakespeare und seine Vorgänger“. Jahrb. d. deutsch. Sh.-Ges., Bd. XV. (Weimar 1880, 8°.), S. 370 f. Hertzberg nennt außerdem Lodge, der für die Geschichte des englischen Dramas nur sehr untergeordnete Bedeutung hat, und hier ganz außer Betracht bleiben kann, sowie Kyd und Nash. Die beiden lezteren wird gewiß niemand zu Shakespeares „Vorgängern“ rechnen. Kyd hat sich allem Anschein nach nach Shakespeare zu bilden gesucht, und Nash ist ein Nachläufer der akademischen Shakespeare-Vorschule. John Lillys Namen nennt Hertzberg nicht; er also scheint doch wirklich als Vorgänger Shakespeares anerkannt zu werden.

2) Vergl. namentlich S. 371 f. a. a. O.

speares Auftreten ein kunstmäßiges Drama, dessen formaler Grundtypus der Renaissancestil war, in London ausgebildet hatte.

Drei Männer kommen vorzugsweis in dieser Beziehung in Betracht: der Hofdichter John Lilly, Robert Greene und George Peele. Gewöhnlich wird angenommen, daß zuerst von diesen Dreien John Lilly aufgetreten sei. Er ist 1571 in Oxford als Student immatriculirt [1]), und darf sonach gewiß angenommen werden, daß er schon vor 1580 nach London gekommen, wo wir ihn 1581 finden [2]). Im lezt genannten Jahre finden wir dort auch George Peele [3]); und die literarhistorische Existenz beider datirt eben von dem Momente, wo sie sich in London niedergelaßen haben. Bei Robert Greene ist das aber höchst wahrscheinlich nicht der Fall, sondern er muß schon vorher gegen Ende der 70er Jahre des XVI. Jahrhunderts als Rector und Caplan zu Walkington die Komödie „George-a-Greene, the Pinner of Wakefield" geschrieben haben. Es existirt nämlich ein Exemplar davon, worin von unbekannter Hand vermerkt ist, Shakespeare habe dem Schreiber gesagt, Verfaßer derselben sei ein Geistlicher gewesen [4]); nun besizen wir aber zufällig in dem Codex diplomaticus von Rymer „Foedera, Conventiones, Litterae et cujuscunque generis Acta publica inter reges Angliae et alios quosvis imperatores, reges, pontifices, principes vel communitates", Bd. XV, S. 765, ein Diplom vom Jahre 1576, welches einen Caplan der Königin Namens Robert Greene zum Rector in Walkington ernennt [5]); und wir können nicht zweifeln, daß dieser Greene mit dem unsrigen identisch ist. Da es aber ferner quellenmäßig festgestellt ist, daß unser Greene in den Jahren 1578—83 das Ausland bereist hat [6]); so muß angenommen werden, und stimmt auch sonst ganz genau zu der auffallenden Unstätigkeit des Mannes, daß er bereits 1578 seine Rectorstelle aufgegeben, und also jene Komödie in den Jahren 1576, 77 oder 78 veröffentlicht hat. Möglicher Weise ist es also Greene und nicht John Lilly, der die öffentliche londoner Bühne zuerst mit dem akademischen Renaissancestil bekannt gemacht hat [7]). Das ist allerdings eine sehr untergeordnete Frage; wichtig dagegen ist, daß bereits

---

1) Vergl. John Lilly, Dramatic works. Ed. by F. W. Fairholt, 2 vols. London 1858, 12°, Bd. I, Einleitung, S. XI.

2) Fairholt, a. a. O., S. XIV.

3) The dramatic und poetical works of Robert Greene and George Peele, with memoirs of the authors and notes by Alex. Dyce. London 1874, 4°, S. 326.

4) Dyce, a. a. O, S. 33.

5) Dyce, a. a. O., S. 3.

6) Dyce, a. a O., S. 2.

7) Dyce sagt, S. 25: 1583 sei das Jahr der ältesten von Greene bisher entdeckten Publication. Danach wird dann regelmäßig Greenes literarische Thätigkeit von jenem Jahre an datirt; das aber ist angesichts der dargelegten Thatsachen vielleicht unrichtig.

Robert Greene, und zwar schon in der soeben genannten Komödie, sichtlich bestrebt gewesen ist, dem nicht akademisch geschulten Volksgeschmacke gerecht zu werden. Der Wesenheit nach ist Robert Greene aber doch durchaus Akademiker geblieben; und noch viel einseitiger sind John Lilly und George Peele während ihrer ganzen Künstlerlaufbahn die Sklaven des steifleinenen Renaissancestils der Akademiker geglieben.

John Lilly hat seine Laufbahn als Dramatiker mit der Komödie „The Woman in the Moon" begonnen, welche er selbst im Prologo als sein dramatisches Erstlingswerk bezeichnet. Man kann das die förmliche Inauguration des akademischen Renaissancestils auf der Hofbühne nennen; und es verdient Beachtung, daß hier jene Stilart sogar in der Dictionsform gewahrt ist; denn die Komödie ist im akademischen Blankvers geschrieben. In seinen späteren Komödien hat Lilly allerdings den Blankvers ganz beseitigt und eine versificirte Diction nur noch bei den Liedern beibehalten, welche er in seine Komödien eingelegt hat; dafür aber hat seine Prosa erst recht den Stelzengang des akademischen Renaissancestils angenommen.

Als vierter und jüngster schließt sich den genannten Dreien Christopher (Kit) Marlowe an. Ueber den Zeitpunkt, wann er als Dramatiker aufgetreten, wird weiter unten eingehender zu sprechen sein; zunächst wollen wir uns nur den Mann an sich wenigstens so weit betrachten, wie es für unseren Zweck unerläßlich ist.

Es liegt in der Natur der Sache, daß der Formenstil die Originalität des Künstlers grade dann am wenigsten erschöpfen kann, wenn er sich eines herkömmlichen Stiles bedient, und nicht wie das echte Kunstgenie seine Kunst so vollkommen beherrscht, daß er selbst Formschöpfer wird. Die genannten vier Dichter zeigen daher auch sehr merkliche Verschiedenheiten unter einander, wenngleich ihre Werke unverkennbar dasselbe formale Compositionsgesez beherrscht. Es giebt nichts Gegensäzlicheres, wie die Dramen Marlowes und Lillys, zweier Größen, welche die entgegengesezten äußersten Enden bezeichnen, und eben deshalb von allen Akademikern den stärksten Einfluß auf Shakespeare gehabt haben, welche aber andererseits auch wider als gegenfüßlerische Gegensäze vortrefflich einander erläutern. Lilly ist der Mann des bloßen Wizes, und seine Dramen ohne Ausnahme bloße Conversationsstücke. Von allen menschlichen Gaben, deren der Künstler bedarf, fehlt dagegen keine dem titanischen Marlowe so vollständig, wie die gemeine Kaltblütigkeit des Wizes; er ist durch und durch Leidenschaft, unabgegorene, Himmel und Erde stürmende Leidenschaft, und diese in roher Naturwahrheit, ja sogar in brutaler Uebertreibung, in gigantischem Maßstabe darzustellen, ist der eigentliche Beruf, welchen er sich als Dramatiker gestellt hat. Er wendet sich daher auch von der Komödie gänzlich ab und wählt die Tragödie zu seinem eigensten Felde. Natürlich, da sein wildes Herz mehr tobt und wüthet, als

zart empfindet, wird ihm das furchtbar Eminente, die ungewöhnliche Halsstarrigkeit im Gräßlichen zum Tragischen, und er verfällt dem Bombast und der Rohheit, wie Lilly der Gemeinheit. Das schließt jedoch nicht aus, wird auch von der heutigen Shakespeareforschung bereitwilligst anerkannt, daß er stellenweis sich wirklich in das Aetherreich der Poesie erhebt; Regionen, denen sich Lilly in seiner Erstlingskomödie in der That ebenfalls hie und da genähert hat, die ihm aber später, da er seinen Pegasus mehr und mehr zum Miethpferde machte, vollkommen verriegelt geblieben sind.

Die vorstehenden Andeutungen skizziren zugleich die literargeschichtliche Stellung Marlowes in der Entwicklung des englischen Dramas überhaupt. Er muß offenbar als der eigentliche Begründer der englischen Tragödie betrachtet werden. Das ältere akademische Drama kannte zwar schon die Tragödie dem Namen nach; wirkliche Leidenschaften zur Darstellung zu bringen, hatte es aber noch nicht gewagt, sondern sich im Ganzen mit bloßen Allegorien der Leidenschaften und mit allegorischen Andeutungen betreffs der pathetischen Seelenzustände begnügt. Marlowe war der erste, der sich der Natur selbst in ihrem tragischen Pathos zu bemächtigen suchte; und wenn er auch die stärksten Misgriffe dabei machte, so hat er doch immerhin die Bahn eröffnet, auf der dann Shakespeare sehr schnell dem Ziele zu eilte.

Dennoch aber gehört auch Marlowe noch zu den Dramatikern des akademischen Renaissancestils. (Marlowe ist echter Akademiker.)

Zunächst kommt in dieser Beziehung in Betracht, daß er ebenso wie Greene, Lilly und Peele auf einer Universität seine wißenschaftliche und poetische insbesondere dramatische Vorbildung erhalten hatte[1]). Daß das für seine spätere Haltung nichts weniger als gleichgiltig gewesen, wird uns alsbald sein Tamerlan lehren; sehr deutlich sprechen dafür auch seine socialen Beziehungen in London; denn wir werden finden, daß er als hervorragendes Mitglied der akademischen Clique angehört, und mit dieser zusammen, theilweis sogar in gemeinschaftlichen Dichtungen mit ihr, den großen Rivalen Shakespeare als unzünftigen Spielverderber bekämpft. Durch die That aber hat sich Marlowe auch in Dichtungen, welche uns in dieser Abhandlung noch beschäftigen werden, als Akademiker vom reinsten Wasser ausgewiesen: durch seine Romanze Hero und Leander und die Pseudotragödie „Dido, Königin von Karthago“; ein Machwerk, das schon Ulrici[2]) als „Hofdrama“ erkannt hat, und von dem wir uns überzeugen werden, daß er durchaus im akademischen, bez. lillyschen Allegorienstil gehalten ist. Leider steht allerdings nicht fest, welche einzelnen Theile dieser sogen. Tragödie, an der Nash ebenfalls mit gearbeitet hat, von

1) Am 17. März 1581 ist er in Cambridge immatriculirt. Vgl. Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 607, Note.

2) Shakespeares dramat. Kunst, 3. Aufl. I. 190 f.

Marlowe herrühren; daß jedoch Marlowe den Plan des Ganzen, namentlich auch seinen allegorischen Charakter gekannt, und also in den Theilen, welche er gedichtet, sich diesen echt akademischen Anforderungen gefügt hat, daran ist aus später darzulegenden Gründen nicht zu zweifeln. Endlich muß ich aber auch noch den rein formalen Umstand für Marlowes Eigenschaft als Akademiker geltend machen, daß sein „Tamburlain the Great", dessen I. Theil noch in Cambridge entstanden sein dürfte, im Blankverse geschrieben ist.

(Marlowe hat nicht den Blankvers aufgebracht.)

Durch und seit Collier ist freilich die Ansicht in Curs gesezt, die Wahl des Blankverses im Tamerlan sei eine wahrhaft revolutionäre That Marlowes; ich kann mich jedoch dieser Ansicht nicht anschließen. So weit ich die Sache zu übersehen vermag, ist Marlowe einzig und allein durch die akademische Stilart zur Wahl des Blankverses geführt; und ich bin weiter überzeugt, daß es eine reine Einbildung ist, wenn man annimmt, der Blankvers des Tamerlan habe überhaupt eine „Revolution" in der Entwicklung des englischen Dramas hervorgebracht. Colliers Motivirung dieser Idee ist ms. Es. unstichhaltig[1]).

Er stellt, — Hist. of engl. dramat. poetry usw., III. 115 f. — folgende Behauptung auf:

„We may assert, that when writing Tamburlaine, Marlowe contemplated a most important change and improvement in english dramatic poetry. *Until it appeared, plays upon the public stage were written, sometimes in prose, but most commonly in rhyme; and the object of Marlowe was to substitute blankverse.* His genius was daring and original; he felt that prose was heavy and unattractive (!), and rhyme unnatural and wearisome — aber der regelmäßige Blankvers, der akademische! — and he determined to make a bold effort, to the success of which we know not how much to attribute of the after excellence of even Shakespeare himself — obwohl derselbe erst eine gründliche Stromregulirung vorgenommen hat, wie Tycho Mommsen, Romeo u. Jul., S. S. 139 ff., unwiderleglich nachgewiesen hat! — We cannot suppose, that had Marlowe never lived, Shakespeare would have remained content in the clinking shakles of rhyme; but it is certain that in his earlier dramatic compositions he shows a greater de-

---

1) Ulrici, der sich a. a. O., S. 145 u. 183 f. Colliers Beweisführung gegenüber ziemlich skeptisch verhält, räumt derselben doch noch zu viel ein, weil er nicht scharf genug auf die Stellen eingegangen ist, worauf Collier sich beruft. Gradezu baroque übertrieben redet Mézières, Prédécesseurs et contemporains de Sh., 2. Aufl., Paris 1864, 8°, S. S. 113 ff., über die Sache, und auch Bodenstedts Darstellung, Zeitgenoßen, III. 157, scheint mir viel zu poetisch schwungvoll. Die Engländer müßten keine Ohren gehabt haben, wenn sie Marlowes eintöniger Blankvers so hingerißen haben sollte, wie es nach diesen Schriftstellen scheint. Vergl. auch Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 621, wo ebenfalls Colliers Hypothese als ausgemachte Thatsache behandelt ist.

gree of fondness for it *than some of his contemporaries.* — welche „some“? Die Behauptung ist ohne den geringsten kritischen Werth. — In an alteration of this kind, a great deal must have always depend upon the spirit of the age (?), which will be sure to find its own instruments to effect it. The expressions Marlowe uses in his short prologue, to the first part of Tamburlaine the Great, are important.

From jigging veins of rhyming mother-wits
And such conceits as clownage keeps in pay,
We'll lead you to the stately tent of war,
Where you shall hear the Scythian Tamburlaine
Threatening the world with high astounding terms,
And scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortune as you please.

The meaning of these lines, in other words, is that the author was about to abandon the use of rhyme, and low conceits fit only to clowns, in order to substitute blank-verse, and heroic deeds told in language to which the audience was not accustomed.“

Das eigentliche Fundament dieser Beweisführung ist die Behauptung, vor dem Tamerlan habe man auf der öffentlichen Bühne in London nur die prosaische Diction und den Reimvers gekannt. Nur von dieser Position aus ist es möglich, dem Prologe, namentlich dessen erstem Verse, denjenigen Sinn wie Collier unterzuschieben. Aber selbst von dieser Position aus ist es im höchsten Grade gewagt, die Worte zu deuten, wie Collier thut. Ulrici hat bereits — a. a. O. — dagegen eingewandt: „Marlowe . . . rühmt sich nicht sowohl, daß er das alte Reimgeklingel in den Blankvers umgesezt; denn in den Worten jigging veins of rhyming mother-wits scheint mir der Nachdruck nicht auf rhyming, sondern auf mother-wits, d. i. . . . alltäglicher Stoff zu liegen; er rühmt sich vielmehr eines größeren, würdigeren Inhalts, und einer neuen, ihm entsprechenden Sprache, eines neuen höheren Stils der dramatischen Kunst“; und obwohl ich nicht zugeben kann, daß Ulrici den eigentlichen Sinn der herausgehobenen englischen Worte richtig angegeben, muß ich doch sachlich ihm vollkommen beistimmen. Marlowe versteht ms. Es. unter „rhyming mother-wits“ diejenigen Leute, welche ohne akademische Schule in Reimversen Theaterstücke schreiben, weil sie in Folge ihrer Unbildung Reim mit Poesie verwechseln, und die — widerum in Folge ihrer unakademischen Rohheit — keinen anderen Sinn, keine andere Anlage (vein) besizen, als Hanswurstiaden (jigs) zu fabriciren, oder, wie er später mit souveräner Verachtung des Akademikers sagt: „such conceits as clownage — d. h. die Schauspieler von Beruf — keeps in pay“.

So verstanden führt sich Marlove selbst als echter Akademiker ein, und sezt sein akademisches Stück mit sicherstem Selbstbewußt-

sein den Pöbelstücken entgegen. Daß sein Versmaß eine Neuerung sei, davon sagt der Prolog nichts; und es wird sich auch sofort zeigen, daß er gar keine Ursache dazu gehabt hätte. Der Umstand, daß Marlowe hier, wo er mit so dreister Anmaßung von den Vorzügen und der Ueberlegenheit seines Stückes spricht, sich grade nicht als Importeur des Blankverses rühmt, ist aber voller Beweis dafür, daß er sich betreffs jenes Versmaßes nicht die geringste Originalitat, absolut kein Verdienst zuschreibt.

Aber auch die literarhistorische Fundamentalpraemisse Colliers, der Saz: vor Marlowe ist der Blankvers auf der öffentlichen Bühne nicht gebraucht, ist willkürlich und unhaltbar. Ulrici hat auch in dieser Beziehung (a. a. O.) sich einigermaßen skeptisch gezeigt, an anderen Stellen seines genannten Werks (namentlich S. 145) ist er aber doch wider sehr nachgiebig gegen Collier, und giebt allzu bereitwillig zu, daß durch Marlowes Tamerlan der Blankvers auf der englischen Bühne eigentlich eingebürgert sei. Indeß auch das muß rundweg bestritten werden, und es sind dem Tamerlan keine anderen Verdienste für die Entwicklung des englischen Dramas zuzuschreiben, als diejenigen, welche Marlowe selbst im Prologe nach Ulricis Auffaßung für sich in Anspruch nimmt.

Um zu zeigen, daß vor Marlowe der Reimvers und die Prosa die londoner Bühne beherrscht habe, beruft sich Collier — a. a. O., S. 108 — auf ein Par Stellen in älteren Theaterstücken u. s. w., welche von Reimversen und Prosa, nicht aber vom Blankverse reden. Daraus aber läßt sich jener allgemeine Schluß unmöglich ziehn. Das hat Collier auch selbst eingesehn, und deshalb noch zwei andere Urkunden producirt, eine Erwiderung von Rob. Greene auf einen Angriff gegen seine mattherzige Diction und einen damit zusammenhängenden Ausfall von Nash; und diese beiden Urkunden, welche er als Angriffe auf den Blankvers des Tamerlan deutet, sollen den Beweis vollenden, daß eben dieser „tragische Discurs", wie er auf dem Titelblatte des ältesten Drucks genannt ist, die behauptete formale Revolution bewirkt habe.

Aber dieser letzte Theil des Beweises leidet an einer starken Lückenhaftigkeit. Die producirten Urkunden können das, was sie nach Collier beweisen sollen nicht eher beweisen, als bis festgestellt ist, daß kurz zuvor Marlowes Tamerlan auf die Bühne gebracht ist. Das aber steht durchaus nicht fest.

Wir können nicht mit voller Bestimmtheit das Jahr bezeichnen, wann Marlowe nach London gekommen, wann er seinen Tamerlan auf die öffentliche Bühne gebracht hat. Nach Collier selbst soll es vor 1587 geschehen sein (a. a. O., S. 112); doch giebt er keinerlei stichhaltigen Grund dafür an; später werden wir indeß sehen, daß alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß es spätestens 1586 geschehen ist. Nun behauptet Collier allerdings, der Ausfall Nachs (in dem offenen Schreiben an die Studenten von Oxford und Cambridge, was er Greenes Menaphon vorgesetzt hat), sei 1587 erfolgt,

und Greenes eigener Ausfall (in dem offenen Schreiben an den Leser vor seinem „Perimenides, the Blacksmith") 1588; indeß die erstere Datirung ist falsch; weiter unten wird zu zeigen sein, daß es ein Irrthum ist, Greenes Menaphon von 1587 zu datiren; das Pamphlet ist erst 1589 erschienen. Zwei und sogar drei Jahre sollen also Greene und Nash haben verstreichen laßen, um sich an Marlowe wegen des Blankverses des Tamerlan zu reiben! Das ist ohnehin sehr unwahrscheinlich, besonders aber bei diesen streitsüchtigen, zänkischen Leuten, die aus Hohn und Spott ein förmliches Gewerbe gemacht hatten. Die Sache muß also wohl anders zusammenhängen; und dafür spricht auch der Wortlaut der betreffenden Schriftstücke, so weit sich die Sache aus Colliers Mittheilungen erkennen läßt. Ueber die Stelle aus Greenes Schreiben an den Leser, im Perimenides, berichtet er S. 111: „After stating that he still keeps his „„old course to palter up some thing in prose"" — d. h. Pamphlete zu schreiben — „Greene goes on to mention, that the motto he usually prefixed to his productions: omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, had been „„had in derision"" by „„two gentlemen poets"", „„because, says Greene, J could not make my verses jet on the stage in tragical buskins, every word filling the mouth like the faburden of Bow-Bell, daring God out of Heaven with that atheist Tamburlan, or blaspheming with the mad priest of the sun."" Farther on he laughs at the „„prophetical spirits"" of those „„who set the end of scholarism in an english blank-verse."" Vorweg constatire ich, daß die lezten Worte sehr deutlich die Anschauung verrathen, der Blankvers sei ein natürlicher Bestandtheil des akademischen Dramas, und die akademische Bildung, „scholarism", verleihe implicite die Fähigkeit, Blankverse zu machen. Im übrigen scheint es mir nicht so ganz leicht, namentlich auf Grund Colliers unzulänglichen, und nicht grade lichtvollen Referats, aus der Sache klug zu werden. Der Thatbestand ist, wie sich noch deutlicher aus einem späteren Saze ergiebt, und Collier auch ms. Es. richtig aus demselben (S. 112) conjecturirt, daß Greene von zwei Dramatikern auf der Bühne angegriffen ist, weil sein Blankvers nicht den gehörigen Schwung habe; und daß dabei sein Wahlspruch: „Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci", in satirischer Weise benuzt ist, theils um ihn persönlich kenntlich zu machen, theils um ihn zu satirisiren, weil sein seichtes Utile ihn am stolzen Schritte marlowescher Diction hindere, und ihn also das wahre „Dulce" nicht erreichen laße. Die glimpfliche Art aber, wie Greene erwidert, insbesondere die Thatsache, daß er seine Widersacher mit der Bezeichnung „gentlemen poets" beehrt, läßt darauf schließen, daß sie selbst Akademiker sind; eine Thatsache, welche wir auch vielleicht durch die Stelle aus Nashs Sendschreiben an die Studenten bestätigt finden dürden. Der eigentliche Streitpunkt ist aber meiner Auffaßung nach gar nicht der Blankvers, sondern die Macht und Gewalt der Diction über-

haupt. Greene sowohl wie seine Gegner nehmen an, er habe immer im Blankverse geschrieben; ebenso aber auch, er habe einen schlechten, tonlosen Blankvers geschrieben. Mit vollem Recht und gutem ästhetischen Takt erklärt aber Greene, der Schwulst eines Tamerlan, und der Wahnsinn des verrückten Sonnenpriesters seien nicht die Muster, wonach er sich richten werde, um seine Diction effectvoller zu machen.

Vollständiger hat Collier (S. 108 f.) die Stelle aus Nashs offenem Schreiben an die Studenten mitgetheilt. Ich laße sie hier ganz folgen; und es wird sich zeigen, daß sie überhaupt keinen Angriff auf den Blankvers enthält, diesen vielmehr als das bereits eingebürgerte tragische Versmaß betrachtet, und nur gegen diejenigen loszieht, welche, nach Nashs Meinung, keinen Beruf zum Tragöden haben, sondern als ungeschickte Nachahmer den Bombast zum Muster nehmen, und möglichst zu überbieten suchen. Namen nennt der bramarbasirende Censor nicht; von vornherein macht jedoch die Thatsache, daß das Schreiben auch sonst noch starke Ausfälle gegen Shakespeare und dessen als bombastisch charakterisirten Hamlet enthält, im höchsten Grade wahrscheinlich, daß es kein anderer ist wie Shakespeare, kein anderes Stück wie sein Hamlet, wogegen sich Nashs Ausfall richtet; und diese Vermuthung werden wir um so mehr bestätigt finden, je sorgfältiger wir den Wortlaut der betreffenden Passage betrachten. Diese lautet: „J am not ignorant how eloquent our gowned age (unser akademisches Zeitalter, scil. unter dem Einfluße der „scholars") is grown of late, so that every mechanical mate (Gevatter Schuster und Schneider) abhorres the English he was born to (Englisch so zu sprechen und zu schreiben, wie ihm der Schnabel gewachsen ist), and plucks, with a solemn periphrasis, his ut vales [1]) from the inkhorn; which — scil. diese selbst unter den Handwerkern grassirende Sucht der gekünsteltelten, akademisch aufgepuzten Rede — J impute not so much to the perfection of arts, as to *the servile imitation of vain-glorious tragedians, who contend not so seriously to excel in action, as to embowel the clouds* (sich bis in die Wolken zu erheben) *in a speech of comparsion;* thinking themselves more than initiated in poets' immortality, if they but once get Boreas by the beard, and the heavenly Bull by the dewlap. [2]) But herein J cannot so fully bequeath them to folly, as their idiot artmasters that intrude themselves to our ears as the alchymists of eloquence, who, mounted on the stage of arrogance, think to outbrave better pens with the swelling bombast of bragging blankverse. Indeed, it may be the engrafted overflow of some kill-cow conceit, that over-

1) Die Pointe, ja der Sinn überhaupt, von diesem breitspurigen „ut vales" ist nicht zu entdecken.

2) Schlechterdings scheint mir nicht zu sagen, was dieser Bombast bedeutet.

cloyeth their imagination with a more than drunken resolution, being not extemporal in the invention of any other means to vent their manhood, commits the digestion of their choleric incumbrances to the spacious volubilitiy of a drumming decasyllabon. [1]) Amongst this kind of men, that *repose eternity in the mouth of player,* J can but engross some deep red school-men or grammarians [2]), who having no more learning in their skull than will serve to take up a commodity [3]), nor art in their brain than was nourished in a serving-man's idleness, will take upon them to be ironical censors of all, when God and poetry doth know, they are the simplest of all." Collier combinirt, S. 112, die Thatsache, daß Marlowe i. J. 1587 zum Magister Artium befördert ist mit dem Ausdruck „art-masters" in Nashs Saze: „But herein J cannot so fully bequeath them to folly, as their idiot *artmasters*", u. s. w., und meint, der Ausdruck gehe auf Marlowe, auf dessen Prolog zum Tamerlan er offenbar auch das „intrude themselves as the alchymists of eloquence" bezogen hat. Meiner Auffaßung nach ist das jedoch unrichtig. Der erste Saz: „J am not ignorant" bis „and the heavenly Bull by the dewlap" geht ganz entschieden auf nicht akademisch gebildete Leute, welche den Akademikern die poetische Diction abgelernt haben; und zwar sind darunter die Schauspieler (tragedians [4]) gemeint, „die nicht so sorgfältig darauf bedacht sind, sich als Schauspieler (in action) auszuzeichnen", als vielmehr als eitle Buben (vainglorious) ihr Haupt bis in die Wolken zu erheben, indem sie mit den Akademikern in der Anfertigung von Theaterstücken wetteifern. Das schon findet Nash — vollkommen im Sinne der Groatsworth-Invective — unerhört, und straft es mit giftigem Schmähen; unter diesen Leuten aber befinden sich noch gewiße Koryphäen, „mounted on the stage of arrogance" (!), und diesen Leuten ist der zweite Saz gewidmet. Sie werden mit akademischem Hochmuth geringschäzig die „art-masters" jener dramaturgischen

---

1) Wahrlich, es scheint die Ueberschwänglichkeit einer angelernten (ingrafted) Bramarbas (kill-cow) — Erfindungsgabe zu sein, welche ihre Einbildungskraft mit mehr als trunkenem Vorsaze übersättigt; und, da sie es nicht gelernt haben, nicht akademisch vorbereitet (extemporal) dazu sind, irgend welche andere Mittel und Wege aufzufinden, um ihrer Mannheit Luft zu machen, so führt dieser Vorsaz sie dazu, ihre Zornbeschwerden (was sie an Unmuth auf dem Herzen haben, their choleric incumbrances), der weit umfaßenden Beweglichkeit eines trommelnden Decasyllabon anzuvertrauen.

2) Nash will offenbar sagen: Nur unter dieser Art Leute, d. h. unter ihrer Bekanntschaft, kann ich gewiße „gelehrte Sprachkundige" (schoolmen or grammarians) suchen, die bis über die Ohren schamroth werden sollten.

3) Als dazu gehört, gelegentlich seinen Vortheil wahrzunehmen.

4) In der Groatsworth-Invective wird Marlowe bekanntlich „famous gracer of *tragedians*" genannt; dort ist das Wort genau in demselben Sinne genommen.

Schauspieler genannt; ein Hohn, der erst recht verständich wird, wenn man den akademischen Titel Magister Artium dagegen hält, den die Greene, Peele und Marlowe führten. Diesen Leuten, nicht dem Marlowe, wird nachgesagt, sie seien darauf bedacht, „to outbrave better pens — nämlich grade diejenige Marlowes — with the swelling bombast of bragging blankverse.“ Daß unter diesen „art-masters“ aber nur ein einziger, nämlich eben unser Shakespeare gemeint ist, läßt sich daraus erkennen, daß Nash meint, es befänden sich unter ihnen „school-men or grammarians“, die bis über die Ohren roth werden sollten. Was damit gemeint ist, werden wir bei der Besprechung von Hero u. Leander erfahren. Die Worte „being not extemporal in the invention of any other means to vent their manhood“ usw. beziehn sich offenbar auf Shakespeares Hamlet, den Nash, wie wir wißen, ja auch an einer anderen Stelle desselben Schreibens in ganz gleichem Sinne mitnimmt. Auch springt doch wohl in die Augen, daß die Art, wie hier über die „art-masters“ losgezogen wird, nach Ton und Inhalt nur ein Praeludium zur Groatsworthinvective ist. Nicht allein auf Shakespeare geht vielleicht der lezte Saz: „Amongst this kind of men“ usw. Hier scheint Nash zugleich das — unermeßliche — Füllhorn seiner hahnebüchenen Grobheit über die beiden „gentlemen poets“ auszuschüttten, welche Greenes schlechten Blankvers satirisirt haben. Wir werden zwar auch hier nicht recht klug daraus, um was es sich eigentlich handelt, und wo die Delinquenten sind; daß aber nicht Marlowes Tamerlan und sein Blankvers die mittelbare oder unmittelbare Veranlaßung zu dem Streite gewesen, scheint mir auch aus diesem Saze hervorzugehen.

Mit vorstehenden Ausführungen ist Colliers Beweisführung allerdings entkräftet, damit aber die Sache für uns noch nicht erledigt; wir wollen uns vielmehr davon überzeugen, daß Collier wirklich Unrecht hat; und zu dieser Ueberzeugung soll uns der bereits erwähnte Vortrag Hertzbergs den Weg bahnen, obwohl er eigentlich ebenfalls auf Colliers Seite steht.

Hertzberg sagt, a. a. O., S. 372 f.: „Wir haben — an einer früheren Stelle des Vortrags — gesehen, wie durch einen glücklichen Griff Sackvilles und Nortons der fünffüßige reimlose Jambus, blank-verse, in die Tragödie eingeführt war. Der gereimte Fünffüßler war lange vorher schon von Chaucer aus der italienischen Poesie herübergenommen. Wie sehr er in der einfacheren reimlosen Form den Bedürfnißen des modernen Dramas entspricht, dessen mannigfachen Stimmungen er sich in der einfachsten Weise anzuschmiegen versteht, erhellt schon hinlänglich daraus, daß er sich nicht nur in England rasch und für alle Zeiten die Bühne erobert hat, sondern daß er auch in Deutschland durch Lessings Scharfblick ausersehen ward, den französischen Alexandriner für immer zu verdrängen, in Nathan d. W. die Herrschaft über das classische Drama errang, sie durch Göthe und Schiller befestigte,

und seitdem für immer behauptet hat. Noch mehr aber wird diese Bedeutung praktisch einleuchten, wenn ich ... den Vers vorführe, welcher vor Gorboduc (!) im ernsteren Bühnenstil herrschend war, und der zuletzt noch von Peele in seinem Clyomon und Clamydes in Anwendung gebracht ist. Es sind gereimte siebenfüßige Jamben, hin und wider mit Allitterationen aufgepuzt, noch klappernder wo möglich als der Alexandriner. . . . . Es ist, um mit Shakespeare zu reden, der wahre Butterfrauentrab, wenn sie zu Markte reiten[1]). Man begreift sofort, daß sich in solche Verse gar kein poetischer Gedanke, geschweige denn tragische Handlung einzwängen läßt. Man begreift aber auch, mit wie gerechtem Stolze Marlowe auf seine Neuerung blicken durfte, durch welche er jene Unform von der Bühne vertrieb. Es ist eine Freude zu hören, wie stattlich dagegen sein Blankvers im Prologe zum Tamerlan klingt[2]), in welchem er diesem Selbstbewußtsein Ausdruck giebt." Später — S. 381 — wird dann noch bemerkt: „Das Gewaltsame, Maßlose, Titanenhafte, das sich in allen Dichtungen Marlowes ausprägt, wird doch formell durch den Vers einigermaßen gebändigt und gezügelt"; es sei denn, daß er sich zufällig grade da der unversificirten Diction bedient hat, wo er am wildesten ist! „Die Einführung dieses Verses .. auf die Volksbühne ist, wie schon bemerkt, epochemachend für das Drama gewesen; aber auch dieser Vers hat bei ihm durch die Eintönigkeit eines stets männlichen Ausgangs etwas gewaltsam Hartes an sich, das Shakespeare zwar in seinen ersten Dramen gewißenhaft als überlieferte Regel[3]) festhält, aber im Fortschritt seiner selbständigen Kunstentwicklung mehr und mehr durch weibliche Versschlüße ermäßigt, bis er endlich die Feßel des willkürlichen Gesezes ganz abwirft."

So oft ich diese Stellen in Hertzbergs Vortrag gelesen habe, sind sie mir immer sehr merkwürdig, sehr bezeichnend, und selbst für einen Vortrag, wo man schon eher darauf rechnen kann, daß nicht jede logische Lücke der Schlußfolgerung sofort entdeckt wird, sehr gewagt vorgekommen. Augenscheinlich wird darin Marlowe thatsächlich so behandelt, als ob das öffentliche Drama Englands keinem anderen wie ihm die Einführung des Blankverses zu danken habe, und diese That wird auch ganz im collierschen Sinne als eine überaus dankenswerthe und folgenreiche hingestellt; aber nirgends findet sich die ausdrückliche Behauptung, daß der Ge-

---

1) Shakespeare hat in seinem Leben den Vergleich nicht auf den Doggerelreim angewandt; er gebraucht ihn in Wie es euch gefällt in ganz anderer Beziehung.

2) Du lieber Himmel, das sind 8 Verse! Wie viel Verse hat denn aber der Tamerlan selbst, uud wie klingt er denn da?

3) Und doch ist Marlowe nach Hertzberg kein Vorgänger von Shakespeare!

brauch des Blankverses bei den Dramatikern der öffentlichen englischen Bühne grade nur auf Marlowe zurückzuführen sei; im Gegentheil, obwohl diesem das von Collier entdeckte Verdienst zugesprochen wird, wird daneben doch auch constatirt, daß schon der 1565 bereits gedruckte Gorboduc von Norton und Sackville im „tragischen" Blankvers geschrieben gewesen ist. Darüber aber, ob auch Lilly, Greene und Peele schon vor Marlowe sich desselben Versmaßes bedient haben, wird der Schleier des Stillschweigens gebreitet. Heben wir ihn! Wie schon bemerkt, hat Lilly grade seine erste Komödie, The Woman in the Moon, im Blankvers geschrieben, und wir besizen ferner kein einziges Stück von Greene und Peele, mit Ausnahme von Clyomon und Clamydes, worin nicht der Blankvers angewandt wäre; und vermuthlich wird das auch bei den Stücken Thom. Lodges, ebenfalls eines Vorgängers von Marlowe[1]), deren ich leider kein einziges kenne[2]), der Fall gewesen sein; doch können wir von ihm ganz absehn[3]).

Nun meint allerdings Ulrici — a. a. O., S. 176 — Greene, und also auch wohl Peele, hätten ihre vormarloweschen Stücke, wie z. B. The Pinner of Wakefield, ursprünglich in Prosa geschrieben, und später als der Blankvers Mode geworden war, dem entsprechend umgearbeitet; indeß dieser Hypothese stehn Thatsachen durchaus nicht zur Seite; sie ist nur aufgestellt aus Connivenz gegen Colliers ohnehin unbewiesene Behauptung; die Kritik kann sich somit unmöglich darauf einlaßen. Diese hat vielmehr aus dem Pinner of Wakefield, aus Lillys Woman in the Moon usw. den Schluß zu ziehen, daß mit dem akademischen Drama überhaupt sich auch der Blankvers schon vor Marlowe auf der londoner Bühne eingebürgert hatte; und daß Marlowes Tamerlan aus keinem anderen Grunde in jener Versart gehalten ist, als weil sie die akademische und Marlowe selbst Akademiker war.

Diese Feststellung ist von großem Belang. Es geht daraus hervor, daß das höhere englische Drama bis zu Shakespeares Auftreten einen wesenhaft akademischen Charakter gehabt hat, und daß Marlowe zu den Vertretern dieser Richtung gehört hat. Unter Shakespeares Führung hat es nun aber diesen Charakter abgestreift, und ist wesentlich national geworden. Es ist mithin nicht nur unumgänglich nothwendig, in der Entwicklung des englischen Dramas unmittelbar vor Shakespeare ein akademisches Stadium anzu-

---

1) Das Looking-glass, das hier ohnehin nicht mitsprechen könnte, halte ich für gemeinschaftliche Arbeit von Thom. Nash und Greene.

2) Sofern nicht, wie ich dringend vermuthe, die Komödie „The Return fr. Parnassus" (Anh. VI) etwa Lodges Werk ist.

3) Leider müßen wir das auch bei Thom. Kyd, weil sich von ihm nicht ermitteln läßt, ob er ein Vorgänger Marlowes ist. Wäre er das, so würde seine „Tragedie of Soliman and Perseda" (Ulrici, a. a. O., S. 138 f.) wahrscheinlich ebenfalls gegen Collier zeugen.

nehmen, und die genannten Akademiker als wirkliche Vorläufer Shakespeares anzuerkennen; sondern speciel auch Marlowe erscheint sachlich, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ganz entschieden als Shakespeares Vorläufer; denn Shakespeares Drama knüpft geschichtlich durchaus an das Drama der Akademiker an. Aber auch chronologisch ist er es ebenso wie die übrigen genannten Akademiker.

Bei Hertzberg sind diese Dinge nur dadurch verwischt, daß er die akademischen Vorläufer Shakespeares eben nicht als Gesamtmasse, als zusammengehörige Schule, auffaßt, sondern als Individuen, von denen jeder mehr oder minder regellos nach eigenem Gutdünken arbeitet; und daß er seiner Darstellung überdies noch hergebrachte chronologische Unrichtigkeiten zu Gruude legt. Unter den zusammenhangslosen Individuen von Shakespeares Vorläufern kommen für ihn Rob. Greene und Peele wenig, und noch weniger John Lilly in Betracht; die ersteren nicht, weil sie ihm als Dramatiker zu unbedeutend sind; und John Lilly nicht z. Thl. aus demselben Grunde, z. Thl. auch weil er ihm — mit Unrecht — als Hofdichter eine abseite Stellung anweist. Auf diese Weise bleibt für ihn nur Marlowe übrig; und obwohl er in Sachen des Blankverses demselben die Bedeutung eines Vorgängers von Shakespeare zuspricht, will er das sonst doch nicht gelten laßen, weil er in einem blendenden chronologischen Irrthume befangen ist. Er sagt nämlich — S. 371: „Ich erwähne schon hier, daß die erste regelmäßige Tragödie des Volkstheaters, die wir kennen, Marlowes Tamerlan, 1586 aufgeführt ist, und daß Shakespeares Titus Andronicus . . . ihm bereits im Jahre 1587 nachfolgte.“ Die „Aufführung“ des Tamerlan soll hier offenbar den Zeitpunkt bedeuten, wann Marlowe überhaupt als Dramatiker in London aufgetreten ist; und dies zugegeben, so sind nach Hertzberg in der That Marlowe und Shakespeare Coaetanen im engsten Sinne des Worts; denn er sagt weiter, S. 377: „Es ist mir unzweifelhaft, daß dies — Shakespeares Abgang von Stratford und sein Uebertritt zur Bühne — im Jahre 1586 . . . geschehen sei, in demselben Jahre, in welchem Marlowes Tamerlan zuerst über die Bretter ging.“ Ich glaube gern, daß Hertzberg das alles als „zweifellos“ betrachtet hat; mir scheint aber im Gegentheil zweifellos, daß die Sache sich doch erheblich anders verhält. Woher hat Hertzberg die beiden Daten? Er hat sie der traditionellen „communis opinio“ entlehnt; wirklich beglaubigt aber sind sie nicht.

(Der muthmassliche Zeitpunkt des Beginns von Marlowes Dramaturgenthätigkeit.)

Um mit Marlowe zu beginnen, wo ist der Nachweis, daß er seine Dramaturgenlaufbahn mit dem Tamerlan eröffnet hat? Allgemein freilich sagt man, Tamerlan sei Marlowes „erstes“ Stück gewesen; wie unsicher man sich aber darin fühlt, zeigt der Umstand, daß englischer Seits für Marlowe nicht weniger wie für Shakespeare die Hypothese aufgestellt ist, er habe sich erst an der „Umarbeitung älterer Stücke“ geübt, bevor er mit größeren eigenen

hervorgetreten sei[1]). Das freilich ist eine willkürliche Unterstellung, die keine Beachtung verdient. Sind wir denn aber sicher, alle Originalstücke Marlowes zu besizen? Gewiß nicht. Wir sind also nicht in der Lage, den Tamerlan unbedingt für das älteste unter den Originalwerken des Dichters zu erklären, sondern müßen den abschwächenden Zusaz hinzufügen, „von seinen uns überlieferten Originalwerken“[2]), sofern wir überhaupt die Thatsache als feststehend betrachten, daß er unter diesen Werken das älteste ist. Das aber leuchtet doch wohl ein, daß die Frage, ob dem Tamerlan etwa noch andere Originaldramen Marlowes voraufgegangen sind, wodurch er sich in der Gunst des londoner Publikums festsezte, ehe dies eine Ahnung davon haben konnte, daß noch ein Besserer, daß Shakespeare kommen würde, für die weitere Frage nach Marlowes Vorgängerschaftsverhältniß zu letzterem nichts weniger als gleichgiltig ist. Schon von hieraus also erkennt man, daß Hertzberg zwar nicht selbst sich die Thatsachen zurecht gelegt hat, um seine frappirende Behauptung, Shakespeare habe überhaupt keine „Vorgänger“ gehabt, sondern sich lediglich an Coaetanen im eigentlichen Sinne gebildet, plausibel zu machen, wohl aber zu diesem Zwecke ohne die gehörige Kritik traditionelle Ansichten benuzt hat, obwohl dieselben der Kritik eben nicht gehörig Stich halten. Und das gleiche Verfahren hat er auch sonst beobachtet.

Können wir nicht mit Sicherheit behaupten, daß der Tamerlan Marlowes erstes Originalstück ist, so sind wir noch weniger in der Lage 1586 als das Jahr zu bezeichnen, wo das Stück auf die Bühne gebracht ist. Aber allerdings die herrschende Ansicht nimmt das heute als feststehend an. v. Bodenstedt meint, Zeitgen., III. 157, Note: „Nach Nashs Epistle To the Gentlemen Students of both Universities, welche Greenes Menaphon vorgedruckt ist (1587), und nach Greenes Adress to the Gentlemen Readers in seinem Perimedes the Black-Smith (1588) schließt Payne Collier, daß Tamerlan schon vor 1587 aufgeführt sein müße, und Alexander Dyce giebt dieser Annahme seine ausdrückliche Zustimmung“[3]); und wesentlich in demselben Sinne spricht sich Ulrici, a. a. O., S. 176, aus, nur daß er noch bestimmter 1586 als das Jahr bezeichnet, das Collier „aus sicheren Gründen“ als Publicationsjahr des Tamerlan ermittelt habe. Auf diese Weise ist jene Datirung

---

1) Vergl. v. Bodenstedt, Zeitgenoßen, III. 155 f. v. B. giebt hier nur wider, was Dyce in seinen Ausgaben von des Dichters Werken berichtet.

2) Mit dieser kritischen Vorsicht hat Ulrici Shs. dr. Kst., 3. Aufl., I. 176, die Sache behandelt. Er sagt, Tamerlan sei Marlowes ältestes „bekanntes“ Drama; ohne diese unentbehrliche kritische Vorsicht nennt dagegen Klein, a. a. O., S. 608, Note, den Tamerlan schlankweg Marlowes „dichterischen Erstlingsversuch.“

3) Vergl. The works of Christopher Marlowe. With some account of the author and notes by Alex. Dyce. London 1862, 4°, S. XIV f.

entstanden. Collier und Dyce verfügen aber bei derselben über Dinge, die sie nicht besizen; sie geben, was sie nicht haben; und deshalb ist ihre Gabe null und nichtig. Collier, von dem die ganze Sache ausgeht, hat dabei ein doppeltes Versehen begangen; zunächst, indem er das nashsche Sendschreiben auf den Tamerlan bezogen, obwohl es mit diesem gar nichts zu thun hat. Der Punkt ist bereits oben erledigt. Zweitens aber hat er irrthümlich den Menaphon von 1587 datirt, während er von 1589 stammt, wie wir sehen werden. Wollen wir also die Sachentscheidung auf die colliersche Basis stellen, so behalten wir nur die Anspielung auf den Tamerlan in Greenes Vorwort zum Perimedes, also in einer Quelle von 1588; und es bleibt vollkommen zweifelhaft, ob der Tamerlan in jenem Jahre auf die Bühne gebracht ist, oder wie viel Jahre früher. Wir werden uns also doch wohl nach anderen diplomatischen Grundlagen umsehen müßen. Da bieten sich denn glücklich ein Par Jahreszahlen aus Marlowes Studentenleben dar, die wohl als Leitsterne in dieser Dunkelheit dienen können: 1583 ist er zum Baccalaureus ernannt; erst vier Jahre später aber erwarb er die akademische Würde des Magister, während Peele nur 2 Jahre gebrauchte, um vom Baccalaureus sich zum Magister aufzuschwingen. Deutet das nicht darauf hin, daß er in der Zwischenzeit auch noch anderen Beschäftigungen obgelegen? Ganz gewiß. Bei Rob. Greene z. B. liegt die Sache ganz ähnlich. Er wurde 1578 Baccalaureus, reiste dann längere Zeit im Auslande, und erwarb in Folge dessen erst 5 Jahre später die Magisterwürde. Die nichtakademischen Nebenbeschäftigungen, womit Marlowe die Zwischenzeit bis 1587 mit ausgefüllt hat, nachdem er 1583 seine eigentlichen Studienjahre mit dem Baccalaureat abgeschloßen hatte, können schlechterdings keine anderen gewesen sein als theatralische; dafür bürgt — von anderen Thatsachen abgesehen — schon der leidenschaftliche Ehrgeiz, womit er diese Dinge im Tamerlan angefaßt hat, den namentlich der kurze Prolog ausspricht.

Ich habe ausdrücklich gesagt, jene Nebenbeschäftigungen Marlowes müßten „theatralische“ gewesen sein; denn wir besizen eine sagenhafte Ueberlieferung[1]), wonach er auch Schauspieler gewesen, als solcher aber das Bein gebrochen habe, und dadurch diesem Berufe entzogen sein soll[2]); und diese Sage wird von Ulrici

1) v. Bodenstedt, Zeitgen., III. 155 f. v. B. stüzt sich auch hier ganz und gar auf Alex. Dyce; der leztere spricht sich indeß in der Marlowe-Ausgabe von 1862, 4°, S. XIV mit Recht gegen den Glauben an die Sage aus.

2) Hertzberg behauptet in seinem mehr. erwähnten Vortrage (Sh.-Jhrb., XV. 377), Lodge, Greene, Peele, Nash und Marlowe hätten „sämtlich die Bühne als Schauspieler betreten“. (Aehnliches können wir bei v. Bodenstedt, Zeitgen., III, 156, und anderwärts lesen; auch hier spricht aus Hertzberg die herrschende Meinung.) Von Lodge und Nash steht es zweiffelos fest, daß es nicht der Fall gewesen. Für Greene folgert es Dyce (Greene u. Peele, S. 35 f.) aus gewißen An-

(Shs. dramat. Kst., 3. Aufl., I. 177) in der Weise in Marlowes Lebensgeschichte eingefügt, daß die „Vermuthung“ aufgestellt wird, er sei bald nachdem er die Universität verlaßen — also doch wohl bald nach 1583 — Schauspieler geworden[1]). Der Umstand jedoch, daß der Dichter noch i. J. 1587 die Magisterwürde erworben, scheint mir volle Garantie dafür zu bieten, daß er wenigstens in dieser Zwischenzeit nur Theaterdichter und nicht Schauspieler gewesen ist. Die Dramaturgie betrachtete die Universität damals noch wie eine Art akademisches Privileg; und wenn der berühmte Dichter des Tamerlan sich zur Magisterwürde meldete, so war sein Dichterruhm gewiß nur ein Förderungsmittel bei diesem Unternehmen; einem Schauspieler dagegen oder auch nur einem Manne, der kurze Zeit Schauspieler gewesen war, würde die damalige sociale Verfaßung den akademischen Grad eines Magister Artium sicherlich unbedingt versagt haben[2]). Diese Erwägungen machen es mir daher auch im höchsten Grade wahrscheinlich, daß Marlowe sich zum Magisterat erst gemeldet hat, nachdem er bereits durch seinen Tamerlan die allgemeine Anerkennung als Dramatiker errungen hatte. Es scheint mir ganz in seiner Sinnesweise zu liegen, daß er den durch jenes Drama erworbenen Ruhm gewißermaßen akademisch hat bestätigen laßen durch seine Ernennung zum Magister Artium. Auf dem Wege dieser Schlußfolgerungen komme ich daher zu dem Ergebniß, daß der Tamerlan in der That etwa 1586, oder wie ich früher gesagt, spätestens 1586, auf die Bühne gebracht ist. Es

---

deutungen Gabr. Harveys, die mir jedoch wie bloße Malicen klingen. Außerdem könnte höchstens noch eine Stelle in Greenes „Groatsworth of Wit“ die Ansicht erwecken, als ob er dort erzähle, wie er Schauspieler geworden; ich kann sie indeß nur so verstehn, als spräche er davon wie er Theaterdichter geworden. Andere Anhaltspunkte für Greenes Schauspielerschaft existirten ms. Ws. nicht; und wenn ich das akademische Nasenrümpfen und Schimpfen über die Schauspieler im Groatsworth erwäge, dann wird es mir ganz unglaublich, daß er und einer der übrigen von Hertzberg Genannten wirklich Schauspieler gewesen. Von Peele nimmt es Dyce allerdings an; seine Gründe haben aber für mich nichts Ueberzeugendes. Daß die Sache auch bei Marlowe unwahrscheinlich ist, werde ich im Text zeigen. Nach Hertzberg (a. a. O.) sollen ferner jene Leute „fast alle“ aus guter Familie gewesen sein. Marlowes Vater war Schuster; Greenes Herkunft ist unbekannt; Nahs Vater war Landgeistlicher; Lodge, selbst übrigens ein heruntergekommener „Landstörzer“, scheint allerdings aus guter Familie gewesen zu sein, und bei Peele — aber auch bei diesem allein — steht die vornehme Abkunft nach Dyce zweifellos fest. Genüzt hat sie ihm aber wenig; Peele war ein echter Parasit.

1) Taine, Hist. de la litérat. Angl., 3. Aufl. (Paris 1873, kl. 8°), S. 34, stellt gestüzt auf Alex. Dyce (!) diese Thatsache als ausgemacht hin. Merkwürdiger Weise ist Taine aber auch davon unterrichtet, daß der Beinbruch „dans une scène de débauche“ erfolgt ist!

2) Genau in demselben Sinne äußert sich auch Alex. Dyce, a. a. O., S. XIV.

müßen demselben jedoch schon andere Stücke voraufgegangen sein, die uns entweder der Zufall geraubt hat, oder von dem ehrgeizig hochfahrenden Marlowe selbt vernichtet sind. Letzteres ist mir das Wahrscheinlichere.

Die Frage, ob Marlowe nach seiner Ernennung zum Magister etwa zeitweilig Schauspieler gewesen, hat für uns kein Interesse; sie aber möchte ich erst recht verneinen, weil gegen sie auch der Wortlaut derjenigen Quelle, einer nach Marlowes Tode entstandenen Ballade, spricht, welche einzig und allein in Frage kommen kann, wenn es sich um die Beglaubigung der Sage von Marlowes Schauspielerschaft handelt. Danach soll nämlich der fatale Beinbruch „in his early age" geschehen sein, was vielleicht sogar Knabenalter besagen soll, so daß man anzunehmen hätte, der unbemittelte, wilde Schustersohn, habe sich schon als Knabe der Bühne gewidmet, sei dann aber in Folge jenes Beinbruchs wider abgegangen, und habe sein eminentes Talent durch akademische Studien ausgebildet. Daß in Folge dessen der akademische Hochmuth bei ihm um so graßer und schroffer sich entwickelt hat, würde theils an sich, besonders aber angesichts seines herrisch gewaltthätigen Temperaments und seiner großen Neigung zur Geringschäzung und Menschenverachtung, leicht erklärlich sein.

Doch das sind für uns Nebendinge; wichtig ist uns nur, daß Marlowes Dramaturgenthätigkeit spätestens von 1586 zu datiren ist; denn damit wißen wir, daß er auch chronologisch als wirklicher Vorgänger Shakespeares zu betrachten ist. Denn lezterer ist erst Anfang 1588 als Schauspieler und Schauspieldichter in London aufgetreten, wie ich im II. Abschnitt der Ergänzungen und Berichtigungen gezeigt habe.

(Greenes Menaphon ist von 1589, nicht von 1587, zu datiren).

Dort ist auch gezeigt, daß die Berufung auf den Titus Andronicus dieser Datirung des Beginnes von Shakespeares Künstlerlaufbahn nicht hinderlich ist, und, unter Hinweis auf diesen Anhang, dasselbe auch von der Bezugnahme auf Greenes Menaphon behauptet, weil derselbe nicht von 1587, sondern erst von 1589 stamme. Der Beweis dieser Thatsache mag meinen Beweis, daß Marlowe in jeder Beziehung Shakespeares Vorgänger ist, abschließen. Vor Collier hat noch niemand etwas davon gewußt, daß es eine Ausgabe jenes Pamphlets von 1587 gebe. Malone datirt es von 1589, wie K. Elze in seiner deutschen Ausgabe des Hamlet (Leipzig 1857, 8°, Einleitg., S. XVII) bezeugt, und Dyce hat ebenfalls nie eine andere Ausgabe wie die von 1589 zu Gesicht bekommen. [1]) Da kommt plözlich — Gott weis aus welchem Grunde — Collier 1831 — an den bezeichneten Stellen seiner History of engl. dr. Poetry — auf den Einfall, das Pamphlet von 1587 zu datiren, und Alex. Dyce folgt ihm darin in seiner Aus-

1) Works of Greene a. Peele, S. 77. Die dortige Angabe „first printed 1587" will nichts sagen.

gabe von Greenes Werken und von Marlowes Werken nach [1]). Leider weis ich nicht, ob die Differenz unter den englischen Forschern kritisch erörtert ist; aber ich muß so etwas vermuthen, da K. Elze in seinem William Shakespeare, S. 98, den Menaphon unbedingt nur noch von 1589 dadirt, während er in der genannten Hamlet-Ausgabe noch sagt: Malone gebe 1589, Dyce 1587 als Jahr der ersten Erscheinung an. Ich schließe mich Elzes heutiger Annahme schon aus dem Grunde unbedingt an, weil Shakespeares eigne Andeutungen betreffs seines Uebertritts zur Bühne auf das Jahr 1588 hinweisen. Außerdem aber macht die Sachlage, so weit ich sie übersehn kann, namentlich das gänzliche Schweigen von Dyce, weshalb er im Widerspruch mit Malone den Menaphon von 1587 datirt, auf mich den Eindruck, als ob er sich dabei ganz auf Colliers Autorität verlaßen hätte; und diese wiegt in meinen Augen bei Fragen wie die vorliegende nicht sehr schwer. Es laßen sich zu viele Fälle angeben, wo Collier nachweislich grade in chronologischen Fragen seinen Credit stark misbraucht hat.

Dazu kommt aber noch Folgendes. Aus dem Abschnitte aus Nashs Sendschreiben an die Studenten, welchen Collier in Sachen des Blankverses mittheilt, kann man an sich nicht erkennen, wie lange Shakespeare schon als Dramatiker thätig gewesen ist; aber selbst dieser Abschnitt weist darauf hin, daß er ein neues Phänomen ist, sobald man nur die eben vertheidigte Datirung des Schriftstücks von 1589 scharf im Auge behält. Greene kämpft noch 1588 nur gegen die beiden „gentlemen poets", die ihn auf der Bühne wegen seines schlechten Blankverses verhöhnt haben; Nash dagegen, der an diesen Vor- und Ausfall anknüpft, stößt diese Leute bereits unter das Pack der mechanical mates der Schauspieler, welche es den großen akademischen Tragöden gleich thun wollen. Hier ist also eine Veränderung der Situation bemerkbar, die auf das mittlerweilige Hervortreten Shakespeares schließen läßt.

Damit haben wir denn nun auch die chronoligischen Distancen zwischen Marlowe und Shakespeare abgesteckt; und auf diesem soliden Grunde wollen wir nun weiter bauen.

II. Shakespeares culturhistorisches Verhältniss zu Marlowe.

Von hieraus, und nur von hieraus, begreift sich das culturhistorische Verhältniß Shakespeares zu Marlowe und sein dadurch bedingtes persönliches Verhältniß zu ihm, von dem wir später sehn

1) Die erste Ausgabe von Greenes Werken hat Dyce ebenfalls 1831 besorgt. Ich habe leider nicht constatiren können, ob sich darin schon das „first printed 1587" findet, und ob diese Ausgabe vor oder nach Colliers History usw. erschienen ist. Wenn aber Collier sich hätte auf Dyce berufen können, so würde er es gewiß gethan haben; er giebt aber schlechtweg 1587 als Datum an, ohne zu sagen, daß Malones Datirung davon abweicht. Die erste von Dyce veranlaßte Marlowe-Ausgabe ist von 1850; ich kann aber nicht sagen, ob darin sich ebenfalls schon die Datirung von 1587 findet; in der 2. von 1862, Account, S. XIV, findet sie sich.

werden, daß es nicht bloß kein gutes, sondern im Gegentheil von Marlowes Seite ein bitter feindliches gewesen ist. Bleiben wir zunächst bei dem ersteren stehn.

Das große Entwicklungsgesez der Kunst überhaupt, und also auch der Dichtkunst, insbesondere des Dramas und der theatralischen Kunst überhaupt, ist von Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen dahin fixirt, daß zunächst eine Periode durchgemacht werden muß, wo der Stoff allein, die bloß sinnliche Nachahmung, den Menschen erfreut, bis daß er sich zum reinen Formensinn des „Schönen" aufschwingt. Dies einfache Entwicklungsgesez beherrscht aber keineswegs nur die Menschheit im großen Ganzen, sondern jedes Volk, einschließlich der sogenannten „Culturvölker", in seinem besonderen Dasein, seiner eigenartigen Gesamtindividualität; ja — da bei den einzelnen Völkern, widerum einschließlich der sogen. Culturvölker, lange Perioden vorkommen, worin den eigentlichen Kunstschöpfungstrieb ein endemischer Schlummer zu befallen scheint, welcher dem nationalen Kunstsinne nur die Nahrung der alten Kunsttraditionen gewährt — sogar die einzelnen schöpferischen Kunstperioden der verschiedenen Nationen. Der Nationalgeist muß die Kunstschöpferkraft erst gleich einem Phönix aus seiner Asche erstehen laßen, wenn das Volk einzelne Kunst übende, schaffende Individuen erzeugen soll; und in jenen Perioden macht die Nation jene Bildungsstadien unfehlbar durch, sofern sie nicht etwa auf halbem Wege stehn bleibt, wie es z. B. Deutschland im XVII. Jahrhundert, England zu Chaucers Zeit erlebt hat usw. Die besondere Art, wie sich der Entwicklungsprocess im Leben des Volkes zur Erscheinung bringt, die größere oder geringere Schnelligkeit seines Verlaufs, sind naturgemäß durch die nationale Individualität und Cultur, zum guten Theil selbst durch Zufälligkeiten bedingt, so daß nicht immer mit Bestimmtheit zu sagen ist, ob ein bestimmtes Volk noch immer von seinen Ueberlieferungen, seinem Erbe, zehrend in künstlerischer Beziehung abwärts geht, oder neue Kunstgüter schaffend wider aufwärts steigt. Der Saz selbst aber, daß es sich durch die Periode der Stoffsinnlichkeit zum reinen Formensinn hindurcharbeiten muß, sobald das Volk aus seinem Kunstschlummer erwacht, sofern es überhaupt wider erwacht; dieser Saz ist unumstößlich, und wird sich an ihm als unerbittliches Gesez bewähren.

Es ist nicht die bloße historische Empirie, welche den Saz beweist; wir sehn ihn nicht bloß an dem Entwicklungsgange eines Sophokles und Dante, eines Göthe und Schiller positiv bewährt, und in jenen Fällen, wo wie in Deutschland im XVII. Jahrhundert das lezte vollendende Genie ausbleibt, negativ; sondern er läßt sich auch rein rationel begreifen. Die Sinnlickeit mit alle ihren Reizen ist nun einmal der Ausgangspunkt aller menschlichen Entwicklung, und so namentlich derjenigen, welche nur durch die Sinne zu wirken vermag, der Kunst. Ein Zeitalter also, das aus

dem Kunstschlummer erwacht, und sich mit neuen eigenen Impulsen derselben zuwendet, wird nothwendig zuvörderst die Stufe wesentlicher Stofffreudigkeit durchzumachen haben, um seinen ganzen Kunsttrieb neu zu beleben; und erst wenn es diese Kinderschuhe abgetragen, wird es in die ätherisch phantasievolle Formenwelt eingehn. So lange dagegen jenes erste Stadium nicht begonnen, so lange ist auch von Erwachen des nationalen Kunstsinnes und Kunsttriebes nicht zu reden, und die esoterischen Kunstpflanzen, welche während solcher Zeit gezogen werden, sind bloße Treibhauspflanzen, die niemals die freihe Zugluft des Landes ertragen, weil sie nicht unter dem Volke geboren, dessen Saft, Kraft und Geist nicht empfangen haben.

Wer hiernach den großen Shakespeare als den Vollender des englischen Dramas betrachtet — und unter den wahren Shakespearekennern wird niemand sein, der es nicht thäte, der etwa mit giffordschen Alluren diese Rolle einem Ben Jonson zuschriebe — der giebt damit auch zu, daß er Vorgänger gehabt habe, die das sinnlich stoffliche Stadium des Entwicklungsprocesses bezeichnen; oder er müßte gar — ein Unsinn nur zu denken — dem Zeitalter Shakespeares den Charakter einer Zeit echter Dichtungsfreude absprechen.

Der Leser wird schon merken, daß wir uns mit dieser lezten Wendung dem Titanen Kit bedeutend genähert haben; aber ich will noch einen zweiten Saz aufstellen, der wird uns ert in die Lage versezen, nicht bloß Shakespeares culturhistorisches Verhältniß zu ihm deutlich zu erfaßen, sondern auch die eigenartige Stellung Marlowes in der Geschichte der englischen Nationaldichtung, oder richtiger wohl nur des nationalen englischen Dramas, und seine Unentbehrlichkeit für dessen Entwicklung. Dieser zweite Saz lautet: das wahre Genie wird aus dem titanischen Chaos geboren; sein historischer Beruf ist, dasselbe ordnend zur Harmonie zu gestalten; und wo — wie widerum in Deutschland im XVII. Jahrhundert — dieses echte Genie, das einzig und allein den Anspruch zu erheben hat, Genie genannt zu werden, ausbleibt, da stürzt das Chaos endlich in seiner Unfruchtbarkeit zusammen.

Der Saz kann selbst im ersten Augenblicke kaum frappiren. Er geht von der Erwägung aus, daß das echte Genie überhaupt nur dem zweiten Stadium der Entwicklung, dem Stadium des reinen Formensinnes angehören kann, der eben zunächst in ihm selbst, und dann durch seine Vermittlung in der Nation zur Entwicklung gebracht wird. Ferner aber geht er von der gewiß richtigen Erwägung aus, daß die negativen Entwicklungsimpulse, welche das Stadium der Stoffsinnlichkeit zu geben hat, sehr bedeutende, nachhaltige sein müßen; die Zeit, meine ich, muß erst durch die stoffsinnliche Ueberschwänglichkeit bis zum titanischen Chaos getrieben sein; dann vollführt das echte Genie die rettende That, oder sie unterbleibt ganz. Sind aber die negativen Impulse nicht chaotisch

erschütternd, so wird die Zeit sich nicht über das Niveau theoretischer Reflexion über das Wesen der Kunst erheben; sie bleibt auf dem Standpunkte eines Philipp Sidney — in Deutschland Martin Opitz — stehn, lebt von theoretizchem Borg aus aller Herren Länder, besonders von Aristoteles und Horaz, und dichtet Schäferlieder, oder, wie Shakespeare im Sommernachtstraum mit Rücksicht auf Sidneys Arcadia sagt:

in the shape of Corin sits all day,
Playing on pipe of corn, and versing love
To amorous Phillida,

d. h. zu der später so verrufenen Lady Rich. Das echte, sich dem Chaos entringende Genie dagegen, sofern es nicht, wie Dante, einer Zeit des Obscurantismus und Scholasticismus angehört, und dadurch mit dem Leibe immer wider in die Fluthen des nur schematisirenden Dogmatismus eingetaucht, mit seiner Seele aber in die mystischen Regionen einer Erden- und Sinnenflüchtigkeit entrückt wird, handelt genau so, wie es Schiller aus eigener Erfahrung im 9. Briefe über die ästhet. Erziehung d. M. angiebt, wenn er sagt: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit; aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling beizeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters, und laße ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen“ — das heißt nicht als Knecht der eingebürgerten Geschmacksrichtung — „sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn“ — der die Mutter, die ihn genährt, mit ihrem ehebrecherischen Buhlen erschlug! — „um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen; aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens. Hier aus dem reinen Aether seiner dämonischen Natur, rinnt die reine Quelle der Sckönheit herab, unangesteckt von der Verderbniß der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen.“

Daß Shakespeare wirklich so gehandelt hat, in gradezu hervorragender Weise so gehandelt hat, wie es Schiller hier vom echten Genie verlangt, wißen wir bereits, und werden es z. Thl. im Verfolg dieser Abhandlung noch weiter kennen lernen. Doch wir haben zunächst nicht ihn, sondern Marlowe im Auge zu behalten.

Das Chaos, dessen Beendigung, dessen Auflösung durch die Zauberkraft der Kunst der Beruf des echten Genies ist, kann natürlich auf verschiedene Weise entstehn; es kann namentlich — wie in der lezten Sturm- und Drang-Periode — das endliche Ergebniß des Zusammenwirkens vieler Sprudelköpfe sein, von denen die

Kraft jedes einzelnen an sich keineswegs ausgereicht haben würde, die Erde beben zu machen; es kann aber auch die Wirkung der Kraft eines Einzelnen sein. Diese Einzelkraft muß natürlich titanisch gewaltsam, es muß die Kraft eines bedeutenden, von Genialität getriebenen Mannes sein, dessen umstürzende Genialität nur dadurch auf falsche Wege geleitet, und also in sich gfälscht wird, weil das Schicksal seiner vordringenden Kraft zu wenig Hindernisse in den Weg gestellt hat, so daß sie in ihrem Sturmlauf das Ziel überschießend, brausend dahin fährt. So ist der Entwicklungsgang des englischen Dramas in der ersten Hälfte der 80er Jahre des XVI. Jahrhunderts gewesen; und dem Christopher Marlowe hat das Schicksal die Rolle jenes titanisch chaotischen Aufrührers bestimmt, dessen unwillkürliche Disharmonien und Dissonanzen das vollendende Genie, das echte Genie Shakespeares, welches den Entwicklungsprocess zum Abschluß gebracht hat, in die reine Harmonie aufzulösen hatte. Die Kraft und Machtfülle dieses Erretters konnte natürlich nicht geringer sein, als diejenige des anstürmenden Titanen; sie mußte zu ihr in dem Verhältniß stehen wie Jupiters Götterkraft zu der tobenden Kraft der Wilden des Chaos. Und das hat sie wirklich gethan. Während das höhere englische Drama, so lange ein Phil. Sidney, Rob. Greene und John Lilly seine Aegishalter waren, vielfach die akademische Gartenscheere verrieth, womit bei uns später die Gottsched und Gellert die Anlagen ihrer Schäferspiele usw. in Zucht hielten, nahm es seit Marlowes Auftreten und durch ihn einen mächtigen, imponirenden Ton an[1]); und es behielt diesen Ton auch später unter Shakespeare noch bei. Seine Tragödie durchbraust ebenfalls lautes Sturmeswehen; aber es ist nicht mehr das marlowesche. Der überlegene Aeolus hat die titantischen Sturmwinde in die Schleuche seines ästhetischen Schönheitsgefühles eingefangen; er läßt fortan den Sturm nur noch „zu Leidenschaften wüthen", und die Kraft darf sich nicht mehr als Potenz an sich brüsten, sondern ist der moralischen Idee, der ästhetischen Vorsehung unterthan geworden, die sie selbst widerwillig und unbewußt den höchsten Zielen der sittlichen Weltordnung zulenkt, so daß sie nie mehr in ihrer Vereinzelung, sondern nur noch als pantheistischer Bestandtheil des harmonischen Universums zur Anschauung kommt.

Es ergiebt sich aus der vorstehenden Skizze, daß die weiter zurückliegenden Vorgänger Shakespeares, die John Lilly und Greene, um von Peele ganz abzusehen, für Shakespeare wesentlich nur von

---

1) Keine Rede kann hier von einem Rückfall aus dem Pseudoidealismus in den Realismus sein, von dem Fr. Vischer, Altes u. Neues, I. 141 f., in seiner formel und sachlich classischen Weise spricht. Sidney, Greene und Lilly sind ebenso wie Gottsched formalistische Zwischeninstanz einer aufgährenden Entwicklung, an die Marlowe wider angeknüpft, obwohl er sich ihr entgegenzustellen glaubte.

sprachlich formaler Seite in Betracht kommen; und von dieser Seite her hat der Euphuist Lilly, wie die heutige Shakespeareforschung mehr und mehr klar gelegt hat, sogar eine sehr hervorragende, keineswegs bloß negative Bedeutung. Der wirkliche Geist des classischen englischen Dramas dagegen, seine intellectuellen, pathologischen und moralischen Tendenzen schreiben sich von Marlowe her, und sind einzig und allein auf den Entwicklungsprocess zurückzuführen, welchen die Bestrebungen und Thaten dieses außerordentlichen, genialen, leider aber moralisch unreifen Phänomens in Shakespeares moralisch durchaus abgeklärtem Dichtergenie angeregt haben. Es hat wohl keinen Zweifel, daß Shakespeare für das Drama, und ganz besonders für die Tragödie, eine poetische Capacität von unbegrenzter Weite birgt; dennoch hat er sich in stofflicher Beziehung unverkennbar von Marlowe die Richtung angeben laßen. Diesen charakterisirt die Hinneigung zum historisch Machtvollen, sowie zum Hochgesteigerten des Pathos; und darin ist ihm Shakespeare unbedingt gefolgt. Die sociale Sphäre seiner Tragödien ist diejenige Schicht der Gesellschaft, wo der Mensch äußerlich von kleinlichen Nebenrücksichten des Berufs und Unterhalts völlig befreit ist, oder wenigstens in des Dichters Darstellung ist, und ganz nur seiner Seele und deren Pathos leben kann. Dieser grandiose Zug ist echt marlowesch, und zweifellos von diesem empfangen. Ebenso ist marlowesch der Zug der Gewaltthätigkeit im Pathos, der am stärksten im Lear und Coriolan hervortritt. Daneben aber freilich zieht sich bei Shakespeare noch eine wesentlich andere, ja geradezu entgegengesezte pathologische Tendenz hin, die ihm überhaupt völlig eigenartig ist, und von der namentlich Marlowe keine Ader hatte.

Ich habe bereits in der Vorrede zum I. Bande meiner Weiter. Beitr. (S. Xf., N. 1) mich dahin ausgesprochen, daß mir die Antwort auf die Frage nach Shakespeares Stellung in der Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas gegenüber seinen Vorgängern noch auszustehn scheine; und ich muß diese Behauptung auch heute noch widerholen, wo der Vortrag von Hertzberg „Shakespeare und seine Vorläufer“ im Druck erschienen ist, der sich ebenfalls mit der Frage beschäftigt, und dieselbe sogar ganz richtig so zuspizt: wie steht Shakespeare zu Marlowe. Meine bisherigen Auseinandersezungen laßen nun zwar deutlich erkennen, wie ich über den Punkt denke; aber das innere psychische Element, was den großen Dramatiker befähigte, sein angeborenes Genie zur harmonischen Auflösung des marloweschen Chaos zu bestimmen, habe ich bisher mitnichten aufgedeckt, ja noch nicht einmal angedeutet. Dies innere psychische Element ist es aber, was erst erkennen läßt, daß der Unterschied zwischen Shakespeare und Marlowe ein specifischer ist; daß der erstere ein Gestaltungsvermögen von absoluter Bewegungsfreiheit haben mußte, während es lezterer nicht haben konnte. Ich muß mir daher gestatten, die Frage hier nochmals kurz zu er-

örtern. Ich knüpfe dabei an die Aeußerungen Hertzbergs an. Er sagt (a. a. O., S. 393 f.): „Am aller entschiedensten und klarsten kommt das Verdienst der vorshakespeareschen Dichterschule einerseits und Shakespeares unendliche Ueberlegenheit über dieselbe andererseits im dramatischen Objecte selbst, oder, wie man wohl jezt — allerdings nicht ganz correct — zu sagen pflegt, in der Wahl und Behandlung des Stoffes, d. h. also im eigentlichen Inhalt des Dramas, zur Erscheinung.[1]) Man hatte erkannt, daß das Drama Handlung verlange; Handlung aber ist Leben; das Leben ein Kampf, und zwar ein Kampf sittlicher Wesen um divergirende Zwecke. Man hatte ferner erkannt, um unsere Betrachtung auf die Tragödie" — das heißt auf Marlowe, der schon vorher allein in Betracht gezogen ist — „zu beschränken, daß dieser Kampf ein ernster und bedeutender sein müße, wie er sich nur in der Geschichte finde; daß die Tragödie ein Bild der Geschichte sein müße". — Das hat „man" erkannt?! — „Hierbei war aber die theorethische Erkenntniß, auch Shakespeares stehn geblieben". Das heißt für Hertzberg stehn geblieben. „Zur begrifflichen Erfaßung der tragischen Idee war niemand durchgedrungen". Shakespeare wußte also allem Anscheine nach selbst nicht, was er that, als dem Philostrates im Sommernachtstraum die satirischen Worte in den Mund legte: „Und tragisch ists, mein Lord; denn Pyramus bringt selbst sich um"; und dann diese Worte durch die herrliche Rüpel-Tragikomödie illustrirte? Er handelte hier, gleich seinem Falstaff aus bloßem „Instinkt"; und bloßer Instinkt war es auch, als er das unerbittliche Geschick seinen liebenswürdigen Prinzen Hamlet zugleich mit den elenden Sündern vernichten ließ, weil er sich unfähig gezeigt hatte, das Werkzeug der strafenden Gerechtigkeit an jenen zu werden! Es hat ihm nicht die tragische Idee vorgeschwebt, daß das unbeugsame Walten einer sittlichen Weltmacht auf keine Weise anschaulicher gemacht werden konnte, als durch eine solche allgemeine Vernichtung, sondern er handelt dabei lediglich als „edler Mensch", vor allem als „Genie", und war „in seinem dunklen Drange des rechten Wegs sich doch bewußt"! — „Man führt zwar oft zum Beweise des Gegentheils die berühmten Worte an", fährt Hertzberg fort, „die Shakespeare dem Hamlet (III. 2) in den Mund legt" — die Weisung an die Schauspieler —; indeß „hierin liegt nichts, was einen Fortschritt gegen die allgemeine Gestaltung des Dramas in jener Periode nachwiese; nichts, was nicht alle älteren und jüngeren Zeitgenoßen Shakespeares als ihrer eigensten Theorie

---

1) Wenn ich recht verstehe, so sagt Hertzberg: am aller klarsten zeigt sich einerseits das Verdienst der Shakespeare-Vorschule und andererseits die „unendliche Ueberlegenheit" Shakespeares über dieselbe in ihren Werken; ein Saz der schwerlich Widerspruch finden wird, sofern nicht jemand an der nicht weiter definirten, obligaten „unendlichen Ueberlegenheit" Anstoß nimmt.

entsprechend gern unterschrieben hätten“ [1]). Das möchte ich denn doch bezweifeln. Die Schauspielerscenen im Hamlet haben überhaupt starke antimarlowesche Tendenzen, wie wir noch sehn werden; und so auch diese Weisung. Hamlet wünscht die Aufführung eines Greuelstücks, worin Brudermord, Ehebruch, Kronenraub vorkommt; welch auserlesener Stoff für die titanische Phantasie, die einen Juden von Malta schaffen konnte! Grade vor diesen titanischen Uebertreibungen und Ueberladungen aber warnt Hamlet hauptsächlich, indem er an den Herodes der alten Volksbühne und den Tergamant erinnert, welche durch solche Künste noch überboten würden; er warnt davor, weil das naturwidrige Uebermaß die Wirkung der lediglich auf die Form, den Schein, oder wie Shakespeare umfaßender sagt, „die Nachahmung der Natur“ angewiesenen Kunst zerstört, in eine kunstwidrige verwandelt, und es ihm doch hier so angelegentlich um die treffende Kunstwirkung zu thun ist. Wie ganz aber ist das kleine Stück, das später zur Aufführung kommt, jedes titanischen Bombastes bar gehalten! Es durfte ja allerdings nicht so componirt werden, daß es jenes selbständige Interesse für sich in Anspruch nahm, wie die Tragikomödie des Sommernachtstraums, und ist deshalb in den lyrischen Formen des Schäferspiels gehalten; der Umstand aber, daß es dennoch die beabsichtigte starke Wirkung erzielt, ist denn doch wohl ein Fingerzeig, daß Shakespeare die Kraft der Kunst an einer richtigeren Stelle sucht, wie im „tent of war“ und im Titanenbombast, besonders wenn man dabei an Hamlets Weisung zurückdenkt, wie wir es hier unbedingt müßen.

Später (S. 398) macht Hertzberg nun noch zwei Aeußerungen, die hierher gehören, und die ich daher ebenfalls herausheben will. „Von dieser tiefen Versenkung in das Wesen des Menschenlebens und der Geschichte“, heißt es zuvörderst, unter Anknüpfung an die soeben besprochene Stelle, sowie an Shakespeares Macbeth, Othello, Coriolan, die „Historien“ usw. „aus deren Schoß auch diejenigen Dramen erwachsen sind, die wie Romeo oder Timon dem Privatleben (!) angehören [2]), ist nun bei Shakespeares Zeitgenoßen“ —

1) „Von Greene und Lodge an“, heißt es weiter, „die in ihrem gemeinsam verfaßten . . . Looking-glass for London a. Engl., einer verunglückten Auffrischung der alten Mysterien, durch die Schicksale des im Sündenpfuhl versunkenen Ninive eine Warnungstafel für ihre eigenen Zeitgenoßen aufzustellen unternahmen, bis herab zu B. Jonson.“ usw. Lezterer interessirt hier nicht. Die falsche Auffaßung des Looking-glass ist Uirici entlehnt; diese Komödie aber als Illustration zu Hamlets Weisung gebrauchen zu wollen, kann nur dem einfallen, der weder sie richtig zu rangiren versteht, noch auch die eigentliche Pointe von Hamlets Weisung erfaßt hat, die — beiläufig bemerkt — auch von selbst die Verwerfung von Jonsons utrirter Methode einschließt.

2) Dazu müßte doch wohl ebenso gut der Othello gerechnet werden. Indeß, was ist das überhaupt für eine seltsame Kategorisirung! Allem Anscheine nach steht Hertzberg hier unter dem Einfluße Dowdens.

d. h. bei den Leuten, die oben als „vorshakespearesche Dichterschule“ bezeichnet sind — „keine Spur wahrzunehmen. Diese haben nichts von ihm gelernt, geschweige denn, daß er von ihnen gelernt hätte“. Darauf geht Hertzberg zu dem Cannibalismus der „Zeitgenoßen“ über, und meint, Kyds Spanische Tragödie sei, „um mit Rückert zu reden, nichts als ein auf Greul und Graus gehäuftes Graun“. Dann aber sagt er wörtlich, und das ist die zweite Stelle, die ich noch anführen will: „Aber Marlowe giebt ihm“ — dem Kyd — „in diesen Dingen wenig nach. Das ideale Element liegt bei ihm wesentlich in dem trefflich behandelten Verse“ — auch die Span. Kom. ist im Blankvers geschrieben! — „und im sprachlichen Ausdruck, der wirklich theilweis (!) plastische Schönheit zeigt, obschon er leider noch häufiger (!) durch maßlose Uebertreibung der Bilder in Schwulst und Bombast verfällt. Sein ... Tamerlan bietet für alle diese Eigenschaften“ — also auch für den Cannibalismus? — „die schlagendsten Beispiele.“

Die leztere Aeußerung wollen wir uns genau merken; sie bestätigt durchaus, daß ich recht habe, Marlowe als Repräsentanten der chaotischen Vorstufe der Vollendung zu bezeichnen; im übrigen aber soll es wohl recht schwer halten, aus Hertzbergs Auseinandersezungen darüber sich Aufklärung zu verschaffen, worin eigentlich Shakespeares „unendliche Ueberlegenheit“ über Marlowe usw. besteht, was seine specifische Eigenart als Dichter ausmacht, die ihn zu dieser Ueberlegenheit geführt hat. Das Einzige, was uns in dieser Beziehung geboten wird, ist die (dowdensche) Idee von der „tiefen Versenkung in das Wesen des Menschenlebens und der Geschichte“; und diese Idee weist sich, so wie sie Hertzberg oder Dowden selbst vorträgt, als bloße Blendlaterne aus, als laterna magica, die das Nichts, was man zu geben hat, als ein Etwas, und noch dazu als ein großes und schönes Etwas erscheinen laßen soll.

III. Gegensäzliche Charakterrichtung Shakespeares und Marlowes.

Ueber „Leben und Geschichte hatte Marlowe, der ganz sicher einen brillanten Verstand gehabt hat, nicht weniger nachgedacht, wie Shakespeare; es muß aber etwas in dem Manne gesteckt haben, was dieses Denken nicht so zur reinen Poesie werden ließ, wie es bei Shakdspeare der Fall war. Das ist des Pudels Kern, dies innerliche Etwas wollen wir kennen lernen, und wenn man da mit einem „tiefen Versenken“ vorrückt, so speist man denjenigen, der wirklich eskennen möchte, mit einer mystischen Redensart ab. Die Sache läßt sich aber sehr wohl, selbst für den Verstand, aufhellen; denn sie ist einfach genug. Shakespeare war ein ganz anderer Mensch wie Marlowe; er hatte Charakter, jener wesentlich nur Temperament; Shakespeare besaß daher die Fähigkeit, die edele Seite seiner Natur nach etwaigen Verstimmungen wider in volle Thätigkeit zu versezen, die ihm von selbst das richtige ästhetische Feingefühl gab, und die Harmonie der Wesen, den ewigen „Einklang der Natur“ offenbarte, und dadurch seinen Schöpfergeist von neuem stimmte; Marlowe dagegen hatte sich diese Charakter-

stärke nicht anerzogen, die überhaupt sehr selten bei Menschen angetroffen wird, die stark mit der Phantasie zu arbeiten haben, so unentbehrlich sie auch grade für diese, für das künstlerische Schaffen sind [1]). Daher flog er dorthin, wohin sein leidenschaftlich hochfahrendes Temperament ihn warf. Wie schon Ulrici in dem Aufsaze „Christopher Marlowe" usw. und auch bei Besprechung Marlowes im 1. Bande seines umfaßenden Werks über Shakespeare gesagt hat, war der Mann „aufs Große" angelegt; aber er hat keine gereinigte, charakterfeste Seele; sein Temperament reißt ihn zum Gigantenthum fort; aber im Aufschwunge selbst klammert sich seine sinnliche Begier an ihm fest, so daß er unmittelbar von der Höhe, auf die ihn sein Genie erhoben, wider in den Abgrund der Thierheit und Gemeinheit stürzt. Und diese unversöhnte Doppelwesenheit ist, kraft Naturgesezes, auch seiner Sprache, seiner Stoffwahl und Stoffgestaltung aufgedrückt. [2])

Ich muß mir gestatten, das Gesagte, noch an Dantes Beispiel zu erläutern. Das, was ich desfalls vorbringen werde, wird allerdings durch den gegenwärtigen Stand der Danteforschung in keiner Weise gedeckt, sondern widerspricht ihr vielmehr schnurstracks; das aber kann mich nicht abhalten das Beispiel hier zu benuzen. Die Danteforschung kann mir in meinem Vorhaben um deswillen keine Schranken ziehen, weil die hier einzig und allein in Betracht kommende ausgezeichnete Erläuterungskraft des mitzutheilenden Beispiels unangetastet bleibt, selbst wenn die Thatsachen, die ich vorbringen werde, auf irriger Auffaßung beruhen sollten.

In der Vita Nova, einer der Göttlichen Komödie sehr nahe verwandten Schilderung seiner eigenen Seelenentwicklung, erzählt nun Dante, welche Seligkeit in seiner Jugend und seinem Jünglingsalter beim Anschaun der geliebten Beatrice sich über ihn ergoßen habe. In solchen Momenten, sagt er, schwand jedes feindliche Gefühl aus meiner Seele; ich fühlte mich nur Liebe, und jedermann hätte jedes — selbstverständlich Vernünftige — von mir fordern können, ich hätte es ihm geleistet. Von diesem edlen und adelndem Gefühle sieht er sich aber mit eins durch seine schmäh-

---

1) Ich verweise deshalb widerholt auf Schillers goldne Worte, die ich in der Vorrede, Weit. Beitr. I, S. X f., N. 1, ausgehoben habe. Auch Jean Paul betont diesen Punkt in seiner Vorschule d. Aesthetik tausend Mal, um von anderen zu schweigen.

2) Ich habe dabei ganz davon abgesehn, welchen momentan störenden, durchbrechenden Einfluß auf Marlowe auch sein dissolutes Leben ausüben mußte, das ihn sogar nicht selten zwang, seinen Pegasus in das Joch des Brodkarrens zu spannen. Das sind für die vorliegenden Betrachtungen wesentlich nur Zufälligkeiten. Unfraglich aber, und das ist hier noch ausdrücklich zu sagen, ist Marlowe auch als bloßer Temperamentsmensch das echteste Prototyp der Shakespearevorschule, obwohl den übrigen Genoßen derselben durchaus nicht die Entschuldigung des ziellosen Drängens einer bedeutenden genialen Anlage zur Seite steht.

liche Verbannung wegen „baratteria“ geschieden; er hat zwar noch den Drang, aufzusteigen in jene Sphären absoluter Reinheit und Freiheit, wo Gottes ewige Ordnung waltet, und daher die Bruderliebe die Ausdehnungskraft ins Unendliche gewinnt; aber er fühlt sich gelähmt; Feindschaft, Misbehagen — besonders über die mitverbannte, widerwärtige, z. Thl. höchst ehrlose Leidensgenoßenschaft — gramvolle Sehnsucht nach dem Vaterlande und tiefe Trauer über die Misregierung und Miswirthschaft dort beschweren sein Herz und lähmen seinen Flug; jene Paradiesklänge, die in der sorg- und kummerlosen Jugend sein innerstes Herz durchzogen und ihn über sich selbst hinausrückten, sein Ohr vernimmt sie jezt nicht mehr als innere Stimmen, sondern als äußere, ferne Engelsstimmen, deren sarkastisch lächelnder Mund den gefeßelten Erdensklaven bespöttelt, weil er nicht fähig ist, ihnen in ihre unnahbaren Höhen nachzufolgen. Das schwermüthig bittere Gefühl des Paradiesesverlustes, der Dichter muß es in dieser qualvollen Zeit ganz durchkosten, wo seinen Füßen der irdische Boden entrißen ist, und sein Haupt nicht mehr in den Himmel ragt. Endlich kommt bei ihm der Tag jener Gottesdämmerung, den Lessing seinen Nathan so tief ergreifend schildern läßt. Er beräth seinen Zustand mit tief blickenden weisen Frauen, mit der stoischen Philosophie und deren Freundinnen, den drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und den vier natürlichen Tugenden, Klugheit, Standhaftigkeit usw.; und sie führen ihn wirklich auf den rechten Weg, so daß ihn endlich die himmlische Gnadenerleuchtung errettet. Von nun an fühlt er sich wider der Seligkeit der reinen, zusammenstimmenden Liebe ganz zurückgegeben, und er schafft — in der Göttl. Komödie — ihre Werke.

Was in dieser Allegorie „Liebe“ genannt wird, ist ein moralischer Ausdruck für das, was der Künstler Harmonie nennt; Dante ist wider von jenem göttlichen Gefühle beseligt, welchem Göthes Faust wunderbar erleuchtete Worte leiht, indem er beim Anschaun des Zeichens des Makrokosmus verzückt ausruft:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen,
Und sich die goldnen Eimer reichen,
Mit segenduftenden Schwingen
Harmonisch all das All durchdringen!

Dante schildert uns also, wie seine harmonische Dichterseele plözlich verstimmt wird, und bei allem Wollen nicht hindurchdringen kann zu jenen reinen Tönen, die ihm noch immer wie die Erinnerung an die goldne Zeit im Ohre liegen; ja er zeigt uns sogar an Beispielen, wie seine Hand auf der Harfe sich vergreift, nnd seine Gesänge das irdische Leid in die himmlische Stimmung mischen. Er zeigt uns aber auch, wie seine Seele aus diesem Banne endlich erlöst wird, und wie nun sein Gesang mit neuen vollen Strömen die

Harmonieen seiner Brust ausathmet. Dieser Befreiungsact selbst, das gänzliche Losreißen von der Erde, kümmert uns hier nicht; für Dante war es damals eine unerläßliche Nothwendigkeit; für jeden anderen, der nicht in vollkommen gleicher Lage wäre, würde es sich bald als die Voreiligkeit der Nachäfferei, als der eitle Wahn hochfahrender Einbildung ausweisen. Uns kümmert auch nicht, daß Dantes großer Dichtung, der Göttl. Komödie, durch die Art seiner Losreißung und mystischen Transcension der Stempel einer mit Scholastik verquickten einseitigen Theosophie aufgedrückt ist, sondern wir haben es nur mit der Thatsache seiner Befreiung an sich, seiner Widergewinnung der Harmonie zu thun; wir haben es damit zu thun, daß sein Geist eben durch diese Befreiung jene sichere Bewegungsfreiheit widergewonnen hat, die schon seine erstaunliche Sprachsicherheit und seine unerschöpfliche Formgewandtheit bezeugen. Sehen wir aber zurück auf die beiden englischen Dichter, so erkennen wir wohl, Marlowe ist in jenes Reich der Harmonie, das Dante sich durch die geschilderten heißen Kämpfe seines Innern wieder errungen, niemals eingekehrt, nachdem das rauhe Leben die zarten Träume seiner Jugend verweht hatte; er hat es um so weniger vermocht, als seine störrige Wildheit ihm immer von neuem den Weg versperrte; und so ist ihm der Pfad zur ewigen Kindlichkeit des Herzens, jenem Paradiesgärtlein, wo allein die echte Kunst gedeiht, auf immer verdeckt geblieben. Sein Genie hat einzelne tiefe Blicke durch einzelne Riße im Nebel geworfen; aber das Ganze hat es nicht geschaut. Er hat zwar von seiner Jugend her das Melodiengefühl behalten; aber der große Sinn der Harmonie und des göttlichen Ideals prallt von seinem Herzen ab wie von einem Steinfelsen. Nirgends herrscht bei ihm das Maß; und nirgends giebt es daher auch bei ihm einen Abschluß außer durch chaotische Vernichtung.[1])

---

1) Mit dem Harmoniesinn der Lilly, Greene, Peele und Nash sah es natürlich um kein Har breit besser aus, wie bei Marlowe. Nash, der eigentlich gar nicht hierher gehört, wird von K. Elze, Will. Sh., S. 163, in einer Weise charakterisirt, der ich nur meine vollste Zustimmung ertheilen kann. Nash war überhaupt kein Künstler, nnd am wenigsten Dichter, sondern ein Mensch, der eine unglückselige Anlage hatte, mit einem gewißen Scharfblick zu erspähen, wo andere Leute, denen er nicht wohl wollte, sich wirklich eine Blöße gegeben, oder wenigstens den Schein, es gethan zu haben, auf sich geladen hatten, den dann seine trübselig schwarzgallige Schmähsucht nach besten Kräften ausnuzte. Seine Genoßen nennen ihn einen scharfen Satiriker, und auch bei anderen hat er sich das Renommé erworben, ein mächtiger Rhetor zu sein; es fehlte ihm jedoch aller wahrhafte Fond, jedes edlere Ziel, und deshalb nuzte er seine angeborne Begabung, die classischen Kenntniße, die er von der Universität mitgebracht hatte, sowie seine Schreibfertigkeit sehr bald in Streitigkeiten ab, bei denen er vielfach im klarsten Unrecht war, vielfach auch durch seine grenzenlose Ungeschliffenheit sich ins Unrecht sezte. Daß er vom Wesen der Kunst keine Ahnung, für Harmonie und Schönheit nicht die leiseste Empfindung hatte, beweist er am besten da,

Hiergegen verhält sich nun Shakespeare durchaus gegensäzlich. Sein thränenfeuchtes Auge hatte nicht weniger wie dasjenige Dantes auf die verwelkten Rosen der Jugend schaun müßen, deren Schönheit der winterliche Reif und Schnee geknickt hatte; stets aber klangen die alten frischen Töne jugendlicher Harmonie vor seinem Ohr; und als sein trauerndes Herz sich wieder erholt hatte, erhob er sich mit neuer Jugendkraft, nicht um Jacobs traumhafte Himmelsleiter zu suchen, sondern mit Hilfe desselben Gottes, der Dante — und manchen anderen armen Kerl, der ihn herzhaft gesucht — wider aufgerichtet hatte, jene Centauren zu erschlagen, welche die ewige Jugend des Herzens den Wahnbildern der Leidenschaft geopfert hatten.

Jezt erkennen wir deutlich, welcher Cocytus Shakespeares paradiesisches Rosengärtlein von dem wilden Gestrüpp jener Leute trennt. Es ist nicht die größere Ausdehnung seiner genialen Auffaßungskraft, noch auch die stärkere Anspannungsfähigkeit seines Denk- und Vorstellungsvermögens, für welche Hertzberg allein ein Auge hat, und auf die er uns deshalb allein verweist. Pectus facit

---

wo er in seiner absprechenden Weise sich als Vertheidiger des Dramas mausig macht. Er hantirt bei dieser Gelegenheit mit Gedächtnißkram aus dem Briefe des Horaz ad Pisones; man sieht aber deutlich, daß er noch nicht einmal vermocht hat, über das nachzudenken, was er den londoner Spießbürgern vorrenommirt. Sein Leben scheint noch dissoluter gewesen zu sein, wie dasjenige Marlowes; das aber hinderte ihn in keiner Weise sich überall vorzudrängen.

Ebenso wenig poetische Anlage wie Nash hat Peele, der überhaupt in moralischer wie künstlerischer Beziehung viel Aehnlichkeit mit jenem Schreier hat.

Daß Lilly jedes poetischen Anhauchs bar gewesen, haben wir schon früher gesehn. Er hat nur euphuistischen Wiz, kein ästhetisches Gefühl. Von den Genannten ist er aber der einzige, der wirklich ein Einsehn in seine Fähigkeiten gehabt hat. Er hat sich darauf beschränkt, den Gelegenheits-Device-Fabrikanten zu spielen, und sich damit sein Geld zu verdienen. Daß aber bei solchem Handwerk kein Raum für Harmonie, für poetische Empfindung bleibt, ist von selbst klar. Lillys Komödien sind daher auch nie durch irgend einen poetischen Gesichtspunkt umgrenzt, sondern einzig und allein durch die Ansprüche der praktischen Device-Tendenz, Es sind kalte Fußbäder im Winter.

Rob. Greene hat unverkennbar poetisches Talent gehabt; er ist aber seiner Anlage nach Lyriker, nicht Dramatiker; nur der Geldbeutel hat ihn auf die Seite des Theaters gezogen. Er theilt das selbst in seinem Groatsworth mit, und verhehlt weder dort, noch auch sonst die sittliche Scham, mit der er auf diesen Zweig seiner Thätigkeit blickt; sie macht seinem Gewißen nicht weniger zu schaffen, wie seine eigene Lüderlichkeit und die Zügellosigkeit der Gesellschaft, die er sich als „Genoßen“ erkoren, und die ihm dann als Gegendienst die Liebe erwiesen, ihn auf dem Wege des Hungertodes aus der Oede dieses irdischen Jammerthales zu befreien. Was unter solchen Umständen in Greenes Dramen an „Harmonie“ zu finden ist, wird der Leser sich selbst sagen. Die gelungenen Partien davon sind ohne Ausnahme lyrisch.

disertum, sagt das römische Sprichwort richtig; und so ist es denn auch hier das Herz, wo wir den Urquell des specifischen Unterschiedes zu suchen haben. Der aus dem Herzen sprießende Adel der Jugendfrische mit seiner selbsteigenen Harmonie ist das, was einen Shakespeare unter den damaligen Verhältnißen schaffen, was ihn bestimmen mußte, das Chaos, was er vorfand, „in sich selbst hinabzuschlingen“ und dann aus ihm die Welt der Harmonie zu gebären. Das ungehinderte kindliche Nachträumen des reinen Schöpfergedankens im Mikrokosmus der Handlung, das Widergeben des eigenen Pathos ohne knirschenden Titanentroz, soudern als allgemeine, und deshalb ewige Wahrheit der Menschheit, diese Eunoe, welcher sich nur naht, wer vorher das egoistische Leid in die Lethe versenkt hat, diese Eunoe, sage ich, ist es, welche jene beiden Gruppen, welche namentlich Marlowe und Shakespeare auf ewig so weit von einander trennt, wie der Himmel von der Erde getrennt ist. Diese specifische Eigenthümlichkeit ist theilweis auch Veranlaßung geworden, daß Shakespeare verschiedentlich Marlowes und anderer Vorgänger Stoffe nach dem Harmoniegeseze seiner ewigen Seele neu geformt hat, obwohl dabei zum guten Theile auch noch andere, besonders polemische Motive mit untergelaufen sind. Sie ist auch der eigentliche Grund der mikrokosmisch harmonischen Abrundung von Shakespeares Dramen, insbesondere seiner Tragödien, welche Mich. Bernays als das specifisch Shakespearesche im Vergleich des großen Dramatikers mit seinen Vorgängern betrachtet[1]), und worin sich jene specifische Verschiedenheit in der That am greifbarsten ausprägt.

IV. Shakespeares persönliches Verhältniss zu seinen akademischen Vorgängern, namentlich zu Marlowe.

Daß diese culturgeschichtliche Stellung Shakespeares zu seinen Vorgängern die persönlichen Beziehungen beider Theile bestimmen mußte, ist ohne weiteres klar. Nichtsdestoweniger sind heute auch über diesen Punkt Ansichten verbreitet, von England aus verbreitet, die geeignet sind, diesen Sachverhalt vollkommen zu verdunkeln. So z. B. trägt Hertzberg (S. 377) seinem Auditorium vor, Shakespeare sei „sofort mit dem Dichterkreise in Verkehr getreten, der damals das Drama beherrschte“, d. h. mit Marlowe und Genoßen; und englische Shakespeareforscher hat die nationale Begeisterung für die elisabethische Periode sogar dahin geführt, aus Anspielungen Shakespeares, die wir noch kennen lernen werden, selbst für die spätere Zeit, wo Marlowe und Shakespeare sich schon als selbstgeltende Größen gegenüber standen, eine „Freundschaft“ beider Dichter heraus zu demonstriren. Wirkliche Thatsachen laßen sich weder für diese Freundschaftstheorie, noch auch für die hertzbergsche Behauptung anführen; dagegen bieten sich einige allgemeine Erwägungen dar, welche die leztere durchaus unwahrscheinlich machen.

An und für sich wäre es ja nicht unmöglich gewesen, daß

1) „Shakespeare e. katholischer Dichter“, Deutsch. Sh. Jahrb., I. 257.

Shakespeare bei seiner Ankunft die Marlowe-Gruppe aufgesucht hätte; aber er war damals ein bedeutungsloser junger Mann, während Kit den Schatten, wie man zu sagen pflegt, bereits unter sich hatte; zudem aber war er auch Schauspieler, und die hochmüthigen Akademiker dürften wenig Lust gehabt haben, sich mit einem Mitgliede des Blackfriars-Theater viel einzulaßen. Dann aber entwickelten sich die Verhältniße rapide; Shakespeare stand im Umsehn als gleiche Größe neben Marlowe; bald darauf war er schon größer, und fortan hatte die Welt keinen Raum mehr für beide.

Michel Angelo und Rafael, Göthe und Schiller sind ja allerdings geschichtliche Beispiele dafür, daß künstlerisches Wirken in ein und demselben Fache die Freundschaft nicht allein nicht ausschließt, sondern im Gegentheil den edelsten Herzensbund der gleichgestimmten hervorragenden Geister erzeugt. Jene Beispiele, und ganz besonders die Entwicklungsgeschichte der Beziehungen Göthes zu Schiller, beweisen aber auch, daß solch Verhältniß nur unter der einen Bedingung möglich ist, daß beide Künstler einander durchaus werth sind, daß also jeder von ihnen eine durchaus edle Originalität in sich zu bieten hat. Diese einzige, unerläßliche Bedingung lag aber grade in unserem Falle nicht vor. Marlowe war und blieb ungeklärter Most, und Shakespeare mußte sich von diesem ewig gährenden Chaos in demselben Maße mehr und mehr abgestoßen fühlen, je weiter sein eigener innerlicher Klärungs- und Reifungsprocess vorschritt. Zudem aber kam es auf Shakespeare allein in der Sache nicht an, sondern Marlowe hatte entscheidend mitzusprechen; und welche Entscheidung er geben würde, das kündete im Voraus die Figur seines Tamerlan an, das eigene psychische Portrait des Dichters. Sein geniales Kraftbewußtsein erfüllte Marlowe mit maßlosem Siegesverlangen nnd mit der schnöden Anmaßung des Siegerhochmuths; wie mußte sich also eine solche Seele, der es an der edlen Geschmeidigkeit moralischer Selbstbeherrschung ganz gebrach, gedrückt und geknechtet fühlen, als ein reinerer, erhabnerer Geist plözlich seinem Siegeslaufe Halt gebot. Verwirrung, Wuth, gänzliches Stocken der Weiterentwicklung waren die unausbleiblichen Folgen; und der Urheber dieser Qualen mußte um so mehr die gesamte geniale Kraft in einen ihn verschlingenden steinernen Zorn und Neid verwandeln, als er auch der Brodverkümmerer war; dem Auge des Haßes mußte er erscheinen wie ein Dieb, welcher unsere Vorrathskammern ausräumt, und uns hartherzig hungern läßt, während er gemächlich schmaust.

V. Die literarische Fehde zwischen Shakespeare und Marlowe.

Diese Wendung hat Shakespeares Erscheinen wirklich in Marlowes Seele hervorgebracht. Shakespeare, der heute gar manchem wie eine Art Lichtengel erscheint, der ganz unfähig ist, ein anderes Gefühl als Liebe, Freude und Behagen zu erwecken, Shakespeare hat in seinem Leben das Schicksal gehabt, nicht blos bewundert und geliebt, sondern auch reichlich gehaßt zu werden; keiner aber hat ihn mit grimmigerem Haße verfolgt, wie Marlowe;

und — eine Thatsache, die aufs genauste mit Marlowes Wesen übereinstimmt — keiner hat es mit so unverhohlener Schroffheit ausgesprochen, wie dieser, daß er ihn aus bloßem Temperamentsdrange haße. Marlowe, der eigentliche Chorführer unter Shakespeares Widersachern, ist an seinem großen Nebenbuhler moralisch ebenso zerschellt, wie er poetisch von ihm überboten ist. Meine nun folgenden quellenmäßigen Ausführungen werden dies Urtheil begründen. Ich werde dabei genöthigt sein, Marlowe Gemeinheiten nachzuweisen, die gradezu unerhört sind, und ich sehe voraus, daß man deshalb mich anklagen wird; da ich jedoch das klare Bewußtsein reiner, vorurtheilsloser und daher völlig unparteiischer Sachlichkeit hege, so seze ich jedem Gezeter, das etwa deshalb erhoben werden sollte, die kühlste Gleichgiltigkeit entgegen, und zwar ganz besonders, wenn sich Tendenz in dieses Gezeter mischen, wenn es sich — wie ich schon öfter erlebt habe — als ein flacher Kunstgriff, mich in der herschenden Meinung zu ersticken, ausweisen sollte.

a. Hero und Leander. (Shakespeares Anspielungen auf die Romanze in Wie es euch gefällt.)

Ich beginne meine Nachweisungen mit der Romanze Hero und Leander. Der neckische Zufall hat es gefügt, daß grade diese Dichtung benuzt ist, die Hypothese einer „Freundschaft“ Shakespeares zu Marlowe aufzutellen[1]). Veranlaßung dazu hat eine gewiße Stelle in Wie es euch gefällt gegeben; und an diese will ich denn auch zunächst anknüpfen. III. 5 legt bekanntlich Shakespeare der Schäferin Phebe die Worte in den Mund:

Dead shepherd, now J find thy saw of might:
Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?

Diese Stelle ist es, worauf man eine Hypothese von solcher Bedeutung, aller sonstigen psychologiechen Wahrscheinlichkeit zum Troz, zu gründen gewagt hat; sonstige Anzeichen oder andere mittelbare oder unmittelbare Quellenbeweise hat man absolut nicht dafür. Von vornherein nimmt die Sache also ein Gepräge weniger der Kritik, wie einer gewißen Nachgiebigkeit gegen gewiße nationale Vorurtheile an. Wer jedoch genauer untersucht, wird finden, daß die Hypothese gradezu die Wahrheit auf den Kopf stellt.

Wir werden unten sehn, daß der marlowesche Vers, den Shake-

---

1) Geschehn ist das z. B. von einem der Mitarbeiter des I. Bandes der sogn. „Shakspere-allusion-books.“ Dasselbe liegt mir augenblicklich nicht vor; ich glaube mich jedoch nicht zu irren, wenn ich behaupte, Rich. Simpson ist es, der die Ansicht ausspricht. Ob er sie zuerst ausgesprochen, weis ich nicht zu sagen; zweifellos aber wird sie in England gern gehört und auch sonst geglaubt werden. Nicht ganz so weit, wie jener Mitarbeiter der allusion-books ist Dyce gegangen. Er deutet die Anspielung Shakespeares auf eine gewiße Stelle aus Hero u. L., worauf die Hypothese gestüzt wird, in dem Account, womit er seine Marlowe-Ausgabe einleitet, nur als Beweis dafür, daß Shakespeare an der Romanze Gefallen gefunden habe. Auch das aber wird sich als Irrthum erweisen.

speare der Phebe in den Mund gelegt hat, denjenigen Abschnitt der Romanze abschließt, wo Marlowe es gradezu ausspricht, daß er den bittersten Haß gegen Shakespeare empfinde, kraft Naturdrangs empfinde, und denselben deshalb auch nicht los werden könne. Es wäre also gewiß recht wunderlich von Shakespeare gewesen, wenn er grade dieser Passage die Stelle entlehnt hätte, die er als Symbol seiner Freundschaft zu Marlowe oder auch nur seines Wohlgefallens an der Romanze hätte benuzen wollen. Ueberdies aber scheinen mir bei Aufstellung jener Hypothesen zwei recht erhebliche Thatsachen übersehen zu sein. Zunächst nämlich ist ganz außer Acht gelaßon, wes Geistes Kind Phebe ist, die hier vor Bewunderung über Marlowes „saw of might“ schmachtend erstirbt;[1]) und ferner hat man das so nachdrücklich betonte „Dead shepherd“ womit Phebe ihre Betrachtung einleitet, wohl nicht genug beachtet. Ich sollte meinen, es habe in dieser Kürze unmöglich deutlicher gesagt werden können, daß Marlowes Todesart das unzerstörbare Siegel der Beglaubigung auf diese Sinnesweise gedrückt habe. Es ist endlich aber auch noch ein dritter, ein vollkommen entscheidender Umstand bei jenen Hypothesen in mir gradezu unbegreiflicher Weise unerwogen gelaßen.

Es findet sich ja noch eine zweite Stelle in dem genannten shakespeareschen Lustspiele, welche sich auf Hero und Leander bezieht, und diese ist mit jenen Hypothesen so vereinbar wie Tag und Nacht, weil sie es offen ausspricht, daß die Romanze ein Spottgedicht sei, darauf berechnet, sich am Dichter des Sommernachtstraums durch Verleumdung zu rächen. Shakespeare hat dabei allerdings hauptsächlich diejenigen später genauer zu bezeichnenden Theile der Romanze im Auge, die nicht von Marlowe selbst, sondern von dessen Fortsezer George Chapman herrühren; wir werden jedoch sehn, daß die Fortsezung in diesem Punkte mit dem marloweschen Nachlaße durchaus übereinstimmt, so daß Shakespeares Verwerfungsurtheil in jener zweiten Stelle dennoch das Gedicht als Ganzes trifft. Die Stelle findet sich IV. 1 in dem Gespräche Rosalindens mit Orlando, und zwar ist sie der ersteren in den Mund gelegt. Sie sagt zuvörderst zu Orlando: „Well, in her — Rosaline's — own person J say, J will not have you“, worauf Orlando erwidert: „Then in mine own person J die.“ Die nun folgende Antwort Rosalindens ist unsere Stelle; sie lautet:

> No, faith, die by attorney. The poor world is almost six thousand years old, and in all this time there was not any man died in his own person, videlicet in a love-cause. Troilus had his brains dashed out with a greekish club; yet he did what he could to die before, and he is one of the patterns of love. Lean-

1) Shakespeares eigene abweichene Ansicht ist V. 2, und besonders V. 4 in dem Lobliede auf Hymen ausgedrückt, das den Contrast zu dem echt marloweschen Pagenliede V. 3 bildet.

der, he would have lived many a fair year, though Hero had turned nun, if it had not been for a hot midsummer-night; for, good youth, he went but forth to wash him in the Hellespont, and being taken with the cramp, was drowned, and the foolish chroniclers[1]) of that age found, it was Hero of Sestos. But these are all lies; men have died from time to time, and worms have eaten them, but not for love.

Orlando meint darauf: „J woold not have my right Rosaline of this mind; for J protest, her frown could kill me"; und auch diese lezten Worte wollen wir uns merken.

Die lange Auseinandersezung Rosalindens, worauf wir unser Hauptaugenmerk zu richten haben, lautet in der Uebersezung A. W. v. Schleges, welcher dessen Corrector Alex. Schmidt (in der revidirten schlegel- und tieckschen Uebersezung, 2. Aufl., Bd. VI, Berlin 1877, 8°, S. 418) in allen Punkten beigetreten ist, folgendermaßen: „Mit nichten; verrichtet es durch einen Anwalt. Die arme Welt ist fast sechstausend Jahr alt, und die ganze Zeit über ist noch kein Mensch in eigner Person gestorben — was died, sagt Ros.! — nämlich in Liebessachen. Dem Troilus ward das Gehirn mit einer griechischen Keule zerschmettert; doch that er, was er konnte, um vorher zu sterben, und er ist eins von den Mustern der Liebe. Leander, der hätte noch manch schönes Jahr gelebt, wäre Hero gleich Nonne geworden, wenns eine heiße Sommernacht — Ros. sagt: midsummer-night! — nicht gethan hätte; denn der arme Junge, er ging nur hin, um sich im Hellespont zu baden, bekam den Krampf und ertrank, und die albernen Chronikenschreiber der Zeit fanden, es sei Hero von Sestos. Doch das sind lauter Lügen; die Menschen sind von Zeit zu Zeit gestorben — have died, sagt Ros.! — und die Würmer haben sie verzehrt; aber nicht aus Liebe." Es gehört bekanntlich zum guten ästhetischen Tone unter den Shakespearekundigen, grade Wie es euch gefällt, das ich in der uns überlieferten Form theilweis völlig ungenießbar finde, bis in den Himmel zu erheben; was soll man nun zu einer Bewunderung sagen, die uns zumuthet, einen solchen Haufen der schalsten Sinn- und Inhaltslosigkeit, wie ihn diese Uebersezung bietet, herrlich und sshön zu finden! Davon wollen wir jedoch ganz absehn. Ist es aber wohl denkbar, daß Shakespeare, der selbst in seinen Jugendwerken nirgends den bloßen Phrasenhaspel spulen läßt, diesen Fehler grade gemacht haben sollte in der Zeit seiner vollsten Kraftblüthe, aus welcher unsere Version von Wie es euch gefällt stammt? Die schlegelsche Uebersezung kann demnach unmöglich richtig sein. Daß hier ein Wortspiel mit dem bekannten Doppelsinn des verb. to die vorliegt, scheint Schlegel und Schmidt ganz entgangen zu sein, obwohl es sprachlich doch

1) Hanmer hat statt „chroniclers" coroners lesen wollen. Das verdirbt jedoch den satirischen Sinn der Worte vollkommen, wie wir sehn werden.

so deutlich durch den Gegensaz von was died und have died[1]) markirt ist. Versuchen wir ein Mal, der Sache von hier aus beizukommen.

Orlandos Worte: „Then in my own person J die“ laßen sich allenfalls auch dahin verstehn: Dann kann man mich in Person zum Sinnbild — scil. eines unglücklichen Liebhabers — machen, und als solchen auf die Bühne bringen. Diesen Sinn schiebt Rosalinde den Worten auch wirklich unter, und antwortet demgemäß: Nein, wahrhaftig, wenn du die Farbe gehörig auftragen willst, dann mußt du es machen wie Lilly, Marlowe, Nash usw., und dich eines mythisch allegorischen Stellvertreters (attorney) bedienen. Die arme Welt besteht schon fast sechstausend Jahr, (so daß also die Auswahl von „attorneys“ eine recht stattliche ist), und in unserer (this) ganzen Zeit ist auch nicht einer seinem wirklichen Charakter und Schicksal getreu (in his own person) dargestellt; ich meine, sobald es sich um eine Liebesgeschichte (love-cause) handelte. (Love-cause ist aber auch ironisch von den feindseligen Angriffen zu verstehn, denen sich der Dichter ausgesezt sah.) Wir haben es erlebt, daß uns (zur Verspottung Shakespeares) die Figur des Troilus vorgeführt ist, nachdem ihm eine griechische (akademische) Clique (club) das Gehirn ausgeschlagen (d. h. zum blödsinnigen Popanz gemacht) hatte; aber Troilus (= Shakespeare) hatte vorher schon (in Venus u. Ad., im Hamlet usw.) alles, was er der Wahrheit gemäß zu sagen hatte (what he *could*, d. h. sein echtes, wirkliches Pathos) in einem poetischen Gemälde dargestellt (did die); und dieser Troilus (he) ist (und bleibt) eins der Musterbilder (patterns), bez. Symbole echter Liebe. Was Rosalinde hier von der polemischen Benuzung des Troilus sagt, muß sich auf eine wirkliche Dichtung beziehn, auf die auch am Anfange des 5. Akts des Kaufmann v. Ven. angespielt wird. Die Dichtung selbst ist verloren gegangen, so daß sich nicht mehr bestimmen läßt, ob sie ebenfalls eine Romanze oder ein Drama nach Art der Didotragödie von Marlowe und Nash gewesen ist: die Benuzung der Figur des Aeneas in eben dieser seltsamen „Tragödie“, oder die Benuzung der Figur des Midas in Lillys König Midas, der Figuren des Leander und der Hero in der marlowe-chapmanschen Romanze machen es aber dennoch vollkommen klar, was Shakespeare eigentlich mit den Worten: „Troilus had his brain dashed out“ sagen will. Der Zusaz „with a greekish club“ läßt aber erkennen, daß auch diese Troiliade gemeinsame Arbeit mehrerer Akademiker, oder, um in der allegorischen Sprache des Sommernachtstraums zu reden, „Athenienser“ gewesen ist. Ich vermuthe jedoch, daß das „greekish“ auch mit besonders auf Chapman, den Homer-Uebersezer, berechnet ist, den Shakespeare in dem nun zu besprechenden zweiten Theile von Rosalindens satirischer Bemerkung zur Zielscheibe der

1) Vergl. das ganz ähnliche Wortspiel in Lillys Mother Bumby, Weit. Beitr., I. 92.

schärfsten Sarkasmen nimmt. Das Verständniß derselben ist sofort eröffnet, wenn man unter dem Leander, wovon Rosalinde spricht eben den Leander der marlowe-chapmannschen Romanze, also — wie wir sehn werden — widerum Shakespeare versteht. Dann sagt Rosalinde: Leander, der hätte noch manch liebes Jahr ohne verleumderische Anfechtung (fair) verbringen können, selbst wenn er sich unterstanden hätte, seine Hero als Nonne darzustellen; indeß eine heiße (hot, durch ihre scharfe Satire die Rache herausfordernde) Mittsommernacht gestattete es nicht; denn der biedere Knabe — eben der marlowe-chapmansche Leander — ist nur erfunden (went but forth), um ihn — den Shakespeare-Leander (Shakespeare sagt ausdrücklich „him" und nicht himself) im Hellespont d. h. während seiner Schwimmfahrt von Abydos nach Sestos durchzuhecheln (to wash); und indem man ihn den Krampf bekommen ließ [1]), wurde er ersäuft. Und die närrischen Chronisten jener Zeit — nämlich Marlowe und Chapman als Verfaßer der Romanze Hero und Leander [2]) — befanden (seine Hero sei keine Nonne sondern) es sei Hero von Sestos. Aber das — die Anschuldigungen der Romanze — sind alles Lügen. Die Menschen haben von Zeit zu Zeit verleumdet (died), und der Wurm (des Grolles und Neides) hat an ihnen genagt; aus Liebe aber nicht. Auf diese leztere Aeußerung nun ist Orlandos Erwiderung zu beziehn: Ich möchte nicht, daß meine echte Rosalinde solcher Gesinnung huldigte; ihr Grollen (frown) würde mein Tod sein; d. h. ich würde mich darüber tod grämen, daß sie so hinterrückig verleumderisch handeln könnte. Wir werden sehen, daß die Worte „being taken with the cramp, was drowned" und „wash him in the Hellespont" auf eine ganz bestimmte Episode in der Romanze Hero u. L. gehn, derselben mit vollendeter Sprachmeisterschaft angepasst sind. Da Shakespeare behauptet, dieselbe sei gedichtet, um sich für den Sommernachtstraum (a hot midsummer-night) zu rächen, so kann ich nur annehmen, daß sie nicht von Marlowe, sondern von Chapman herrührt, obwohl sie sich in demjenigen Theile der Romanze findet, der von Marlowe verfaßt ist. Es sind auch noch zwei andere kleinere Interpolationen Chapmans in diesem Theile bemerkbar, die ich seiner Zeit dem Leser markiren werde, und die ebenfalls sich gegen den Sommernachtstraum richten, der überhaupt die Spindel bildet, um die sich der

1) being taken with the cramp. Der Ausdruck ist aber auch doppelsinnig. to cramp bedeutet auch verzerren; being taken with the cramp kann also auch besagen, und soll hier wirklich hauptsächlich besagen: indem die ihn betreffenden Thatsachen (verleumderisch) verzerrt wurden.

2) Eben deshalb kann es aucch nicht coroners, sondern nur chroniclers heißen. coroners würde auch Sh. sicher nicht geschrieben haben, sondern höchstens coroner, was aber nicht einmal zu der doppelten Verfaßersehaft von Marlowe und Chapman gepasst haben würde. Wie vorzüglich dagegen die Bezeichnung „chroniclers" auf die Verfaßer der Romanze Hero u. L. passt, davon werden wir uns bald überzeugen.

von Chapman gedichtete Theil der Romanze dreht. Für die gleiche Annahme spricht auch, daß Chapman später in dem Theile der Romanze, der zweifellos von ihm herrührt, noch „historische“ Erläuterungen zu der in Rede stehenden Episode, dem frechstem und niedrigsten Theile der ganzen Romanze, gegeben hat. [1]). Wenn aber Marlowe auch diese schlechte That nicht verübt hat, so hat er anderwärts doch Gleiches geleistet. Die Dido-Tragödie ist des trauriger Zeuge; hier aber steht uns allerdings Chapman als Schuldiger gegenüber, von dem es, wie gesagt, zweifellos ist, daß er gewiße Theile der Romanze verfaßt hat.

(Die Romanze Hero und Leander ist Marlowes und Chapmans gemeinsames Werk.)

Daß Chapman, den die herrschende Ansicht ebenfals zu Shakespeares Freunden rechnet [2]), an der Romanze, wie sie jezt vorliegt, mit gearbeitet hat, wißen wir von ihm selbst. Er ist der Herausgeber der bereits erwähnten Quarto von 1598; dieser hat er nun — aller Wahrscheinlichkeit nach, um der Dedication von Venus und Adonis an den Grafen Southampton ein Paroli zu biegen — eine Dedicationschrift an Sir Thomas Walsingham vorgesezt, worin er u. a. behauptet, Marlowe habe die Romanze als opus inchoatum hinterlaßen, und er sie vollendet. Welche Theile von ihm, welche von Marlowe herrühren, wird — wohl nicht unabsichtlich — verschwiegen; doch macht — nach Dyce — das Titelblatt der zweiten Auflage hierüber Andeutungen; und diese sind nachträglich von den englischen Literarhistorikern benuzt, die Antheile beider Dichter genau zu bestimmen. Man hat sich dabei an eine formale Stoffabtheilung angelehnt, welche Chapman nach classischem Muster hergestellt hat, indem er das ganze Gedicht in sechs „Sestiaden“ [3]) eintheilte. Die beiden älteren englischen Forscher Thom. Warton und Malone haben nun — nach Dyce — dem Marlowe die beiden ersten Sestiaden zugewiesen, außerdem aber auch angenommen, daß er noch an der dritten mit gearbeitet habe; Alex. Dyce dagegen weist diese leztere Annahme durchaus zurück, und beschränkt Mar-

---

1) Am Anfange der beiden Veroneser findet sich bekanntlich die folgende Stelle:

Prot. J will be your beadsman.
Val. And on a love-book pray for my success.
Prot. Upon some book J love, I'll pray for thee.
Val. That's on some shallow story of deep love,
How young Leander cross'd the Hellespont. usw.

Schon Malone hat diese Anspielung auf die marlowe-chapmansche Romanze bezogen; es muß aber noch genauer behauptet werden, daß auch sie die oben im Text bezeichnete Episode aufs Korn nimmt. Unfraglich sind allerdings die Beiden Veroneser älter, wie die Romanze; aber das Drama ist erst in der Folioausgabe von Shakespeares Werken, 1623, im Druck erschienen, und muß daher angenommen werden, daß jene Anspielung nach der Publikation der marlowe-chapmanschen Romanze durch die Quarto von 1598 eingeschoben ist.

2) Vergl. K. Elze, Will. Shakesp., S. 159.

3) Von Sestos gebildet, wie Ilias von Ilion.

lowes Antheil ganz und durchaus auf die beiden ersten Sestiaden. Das ist im allgemeinen unverkennbar richtig. Wir werden sehen, daß das Gedicht am Schluße der zweiten Sestiade zu einem gewißen Abschluße gelangt, der es sogar wahrscheinlich macht, daß Marlowe dort hat wirklich enden wollen; und zwar um so mehr, weil, wie gesagt, Marlowe noch gar nicht daran gedacht hat, seine Arbeit in zwei Sestiaden zu zerlegen, und weil die Tendenz, welcher die Dichtung dienen sollte, mit den beiden ersten Sestiaden vollkommen erreicht war. Die Möglichkeit, daß Chapmans Einwirkung auf den marloweschen Theil der Arbeit sich über die Sestiadeneintheilung hinaus erstreckt habe, hat Dyce aber gar nicht ins Auge gefaßt; und doch muß, wie gesagt, behauptet werden, daß Chapman sich Einschiebungen in den marloweschen Antheil erlaubt hat. Wir werden den unwiderleglichen Beweis dafür erhalten, daß Shakespeare Marlowes Hero und Leander bereits gekannt hat, als er den Sommernachtstraum dichtete; und wir wißen daß diese dramatische Phantasie erst volle zwei Jahr nach Marlowes Tode auf die Bühne gebracht ist; dennoch werden wir aber schon in den beiden ersten Sestiaden Ausfälle auf den Sommernachtstraum finden. Das, sowie der Ausfall in Wie es euch gefällt gegen den „greekish club", spricht aber um so mehr dafür, daß auch die größere Episode, von der ich oben gesprochen, von Chapman herrührt, als dieselbe ganz in dessen Manier gehalten ist, nicht aber in der marloweschen. Beide nämlich sind merklich verschieden.

Alex. Dyce, der von der bitteren polemischen Tendenz der Romanze keine Ahnung hat, sondern sie für eine tendenzlose „Paraphrase" des Pseudomusaeus hält, hat sich zufällig über diesen Punkt ausgesprochen, und seine desfallsigen Bemerkungen will ich dem Leser hier mittheilen, weil schon sie erkennen laßen, daß es mit dieser Dichtung wohl seine besondere Bewandtniß haben müße; eine Bewandtniß, die Dyce eben nicht durchschaut hat, und deren Nichterkennen der Grund ist, daß ihm als Grille und Zufall erscheint, was die bloße unabweisliche Consequenz der Hauptabsicht ist. Dyce sagt zunächst von Marlowe: „In this paraphrasis Marlowe has somewhat *impeded* the progress and weakened the interest of the story by introducing *extraneous matters, and by indulging in whimsical and frivolous details; he occasionally disregards costume; he is too fond of conceits, and too prodigal of „„wise saws"", and moral axioms.* But he has amply redeemed these faults by the exquisite perception of the beautiful which he displays throughout a large portion of the fragment, by descriptions picturesque and vivid in the intensity of passion, by marvellous felicities of language, and by skilful modulation of the verse." Der Panegyricus, womit Dyce schließt, kann bei einem heutigen englischen Shakespeareforscher überhaupt, und am allerwenigsten bei Dyce wundernehmen; er ist der süße Beisaz, wodurch die voraufgeschickte herbe Wahrheit dem heutigen Geschmacke zuge-

[illegible] werden [illegible]; und als solcher wird er sich auch ausweisen. [illegible] aber auch zugleich Bürge dafür, daß die Fehler, welche [illegible] vorher gerügt hat, derartig augenfällig sind, daß [illegible] dem günstigst gestimmten Auge nicht bergen können. [illegible] Chapman macht Dyce natürlich so viel Umstände nicht; von [illegible] sagt er nur: „Chapman offends to a still greater degree than [illegible] *the narration with excrescenses which render* [illegible] *and the subordination of parts, and he has* [illegible] *to conceits and apothegms.*“ Wenn ich [illegible] recht verstehe, so gebraucht er „conceits“ in seinen Ausstellungen gegen Marlowe und Chapman als euphemistischen Ausdruck für Allegorie; sollte aber dem auch nicht so sein, so ist doch gewiß, daß seine Ausstellungen richtig sind, sobald man dem Worte diese Bedeutung beilegt. Wo aber die Allegorie herrscht, da, das liegt schon in der Natur der Sache, herrscht auch das, was das reine Wesen der Dichtung trübt, nämlich die Tendenz. Welches ist denn nun diese Tendez der marlowe-chapmanschen Allegorie? Die allgemeine Haupttendenz ist die Rache an Shakespeare, indem er als durch und durch verächtlicher Mensch hingestellt wird; diese Haupttendenz bildet denn auch das eigentliche Bindeglied zwischen Marlowes und Chapmans Antheil an der gemeinsamen Arbeit; das schließt aber nicht aus, daß jeder der beiden Mitarbeiter für sich noch durch eine besondere präcisere Tendenz geleitet ist; und das ist in der That der Fall. Marlowes „conceits“ und „apothegms“ sind darauf berechnet, den Dichter von Venus und Adonis dadurch als Heuchler zu entlarven, daß er die angeblichen historischen Thatsachen, welche dieser Dichtung zu Grunde liegen, ans Licht zieht, um zu zeigen, wie schmählich die Wirklichkeit der Dichtung widerspricht. Chapman dagegen hat, wie ich schon widerholt habe bemerken müßen, und Shakespeare in der besprochenen Stelle von Wie es euch gefällt selbst andeutet, den Sommernachtstraum zu seiner Zielscheibe genommen, und verfolgt hier Marlowes Zweck mit Marlowes Mitteln, indem er aus Shakespeares Vergangenheit nachzuweisen sucht, wie ganz und gar er des Berufs zum Tugendprediger bar sei. Die Contraste, welche Chapman zu diesem Behufe ersonnen hat, werden sich uns theilweis als gradezu harsträubend ausweisen. Daß der Künstler als Aesthetiker und nicht als Moralist wirkt, übersieht dabei Marlowe nicht weniger, wie Chapman; bei der ästhetischen Unaufgeklärtheit beider möchte ich aber doch annehmen, daß sie sich in diesem Punkte einer absichtlichen Täuschung keineswegs schuldig gemacht haben: Marlowe namentlich scheint fest davon überzeugt gewesen zu sein, daß jeder Dichtter sein jeweiliges historisches Selbst darstelle, nicht sein ästhetisch und ideal abgeklärtes.

Marlowes Antheil an Jahre an Leander.

Seine gegen Shakespeares Venus und Adonis gerichtete, im Vorstehenden näher charakterisirte Tendenz giebt Marlowe gleich am Anfange der 1. Sestiade in wahrhaft handgreiflicher Weise zu

erkennen durch eine äußerliche Beschreibung [illegible] Leander, von der es mir vollkommen [illegible] ihren pointirt allegorischen Charakter [illegible] fache Wortsinn der Beschreibung führt [illegible] Verständniß; dieselbe liefert daher auch [illegible] liches Bild. Von Hero wird gesagt:

The outside of her garments [illegible]
The lining purple silk, with gilt [illegible]
Her wide sleeves green, and [illegible]
Where Venus in her naked glory [illegible]
To please the careless and disdainful [illegible]
Of proud Adonis that before her [illegible]

Ich weis nicht, ob Dyce diese Verse [illegible] picturesque" rechnet, die er Marlowe [illegible] mir zweifellos, daß man mit ihnen nicht [illegible] sie einfach als wirkliche Beschreibung [illegible] herein möchte ich daher vermuthen, daß [illegible] hören, welche dem englischen Gelehrten [illegible] men sind. Gleich der erste Vers bietet [illegible] denn es ist doch wohl das reine Räthsel [illegible] wenn als „outside of her" die „garments" [illegible] werden; und in den folgenden Versen [illegible] drucksweise noch erheblich gesteigert. [illegible] man sich das „lining" von „purple silk" [illegible] vorzustellen hat, und vor allem, wie der [illegible] Idee kommt, Heros „wide sleeves green" [illegible] eingefaßt (bordered) sein zu laßen, worin [illegible] in der Romanze Venus und Adonis dargestellt [illegible] Sobald man sich dagegen durch diese [illegible] beginnt es zu tagen; und wir haben [illegible] wenn wir diesem Lichtsterne folgend, [illegible] speares Venus, in diesem besonderen Falle [illegible] manze Venus und Adonis nehmen. Der [illegible] äußere Staffage (outside) von ihr waren [illegible] lawn). Das Futter, d. h. der historische [illegible] gorie, sagt dann der zweite Vers, war [illegible] und Schande, womit man — nämlich Shak[illegible] war (drawn) durch Missethat (gilt, statt [illegible] soll dann darauf angespielt werden, daß [illegible] den Adonis auf der Eberjagd vernichtet, [illegible] speares Verfolgung durch Thom. Lucy [illegible] stars) sei; und es wird zugleich in [illegible] kommen geläufig [illegible] dies auch der [illegible] einigermaßen en[illegible] Farbenall[illegible]

1) Dr[illegible] speare [illegible]

daß Shakespeare durch jene Anklage oder wenigstens durch die Bedrohung damit, in eine Lage gebracht sei, welche ihm die Schamröthe in die Wangen treiben müßte. Das aber ist — nach Marlowe — grade der Punkt, wo Shakespeare sich weiß brennen will, indem er alle Schuld auf die „Venus", d. h. auf seine Frau schiebt, und sich in der Figur des Adonis grade als Vertreter der Keuschheit vorführt. Das will Marlowe nicht gelten laßen; auch Adonis-Shakespeare soll seinen vollen Antheil an der Schuld der Sinnlichkeit übernehmen. Eben zu diesem Behufe stellt er Shakespeares Adonis seinen Leander gegenüber, und fährt zunächst fort: „her wide sleeves *green*" usw. Die „green sleeves" spielen auch in den Lustigen Weibern ihre Rolle. Zunächst sagt Frau Ford — II. 1 — u. a. von Falstaff, seine sittliche Haltung und sein Wort hingen nicht fester zusammen und stehen in keinem genaueren Einklang mit einander, wie der hundertste Psalm und die Melodie von den „Grünen Aermeln"; und in der vorlezten Scene kommt Shakespeare nochmals auf die „Grünen Aermel" zurück, indem er dem Falstaff bei der Zusammenkunft mit den lustigen Weibern die Worte in den Mund legt: „Laß es Kartoffeln regnen; laß es donnern, wenn die Melodie von den Grünen Aermeln angestimmt wird (let it thunder *to* the tune of the Green Sleeves) oder Zuckerpläzchen hageln, und Disteln schneien; mag ein Gewittersturm von Aufforderungen mich von dannen zu machen (provocations), losbrechen; ich werde von hier nicht weichen noch wanken". Dasselbe Lied von den grünen Aermeln, worauf diese beiden Stellen anspielen, und zwar mit Rücksicht auf Marlowes in Rede stehenden Vers anspielen, hat eben dieser Vers vor Augen, und diesem Liede ist daher auch die Erläuterung von Marlowes Ausdruck zu entnehmen. Das Lied selbst ist uns verloren gegangen; wir wißen nur noch (vergl. z. B. A Bundle of Old Ballads in the black letter usw. London 1871, 8°, S. 348 u. 443), daß es ein Volkslied gleichen Namens gegeben, zu dessen Melodie später auch andere Lieder gedichtet sind; wir können aber aus dem Gebrauche, den Shakespeare von dem Liede macht, recht wohl erkennen, daß es sich darin um eine Verführungsgeschichte gehandelt haben muß. Das ist hier das Entscheidende. Marlowe meint seiner Venus habe Shakespeare mächtige (wide) grüne Aermel geliehen, sie zu einer Verführerin erster Klasse gemacht; aber daß auch Andonis ein stark sinnlicher Mensch gewesen, das verkehre er ganz in sein Gegentheil. Zu diesem Behufe habe Shakespeare die „grünen Aermel" der Venus

„border'd with a grove,
Where Venus in her naked glory strove,
To please the careless and disdainful eyes
Of proud Adonis that before her lies";

das heißt seine Darstellung habe die Grenze nicht überschritten, sei an der Stelle „bordered with a grove" [1]) geblieben, wo sich

1) Vergl. Halliwell, Dict, s. v.

seine Venus in ihrer Nacktheit, in ihrer wahren Gestalt gezeigt habe. Adonis dagegen, der seiner Venus ins Gesicht (before her) lüge, sei als Moralist und Venusverächter behandelt.

Diese Venus ist für Marlowes Satire eins mit seiner Hero. Das wird wohlbedächtig gleich im folgenden Couplet angedeutet, das sich ein Par Verse nach der vorstehenden sonderbaren Beschreibung findet. Dort heißt es von Cupido:

„But this is true: so like was one the other,
As[1]) he imagined, Hero was his mother."

Ganz der angedeuteten Tendenz entspricht denn auch die Beschreibung des Leander, welche Marlowe jener ersteren nach kurzem Zwischenraume nachfolgen läßt; hier ist seine Sprache auch viel deutlicher. Er sagt:

J could tell ye,
How smooth his — Leanders — breast was, and how white his belly;
And whose immortal fingers did imprint
That heavenly path with many a curious dint
That runs along his back; but my rude pen
Can hardly blazon forth the love of men,
Much less of powerful gods; let it suffice
That my slack Muse sings of Leander's eyes.

Marlowe beginnt mit der Versicherung, er sei in der Lage (could), uns zu erzählen, wie glatt Leanders Brust und wie weiß sein Bauch (belly) gewesen, sowie wessen unsterbliche Finger es bewirkt hätten, daß es sich anders mit dem Rücken (that heavenly path that runs along his back) verhalten, daß dieser voll Striemen (dints) gewesen sei. So beginnt kein vernünftiger Mensch, geschweige denn ein Dichter von Marlowes Bedeutung, in einem wirklich ernstlich gemeinten erotischen Gedichte die Schilderung seines angeblichen Heldens; wohl aber trug man namentlich in damaliger Zeit genau in solcher Weise die Farben auf, wenn man diesen angeblichen Helden zur allegorischen Spottfigur machen wollte. Und auf wen der Spott hier zielt, das können wir u. a. aus Lillys Midas IV. 3 erkennen, wo in frappant ähnlicher Weise wie hier über Shakespeare gehöhnt wird: „a boy was beaten on the tail with a leathern thong" usw.[2]) Der ganz gemeine Hohn ist es denn auch, der aus Marlowe spricht, wenn er fortfährt: Meine ungebildete Feder ist aber kaum im Stande, die Liebe der Menschen zu einander, geschweige denn die Liebe machtvoller Götter zu Menschen[3]) im

1) Hier wie anderwärts bei Marlowe für „that". Der „he" ist eben Cupido.

2) Vergl. Weit. Beitr. I. 59 f.

3) Damit ist unzweifelhaft auch mit nach der Ganymedes-Liebe des Zeus geschielt; wir dürfen also als ausgemacht annehmen, daß die dem entsprechenden deutlicheren und undeutlicheren Andeutungen der Romanze sämtlich Marlowes Tendenz gemäß sind.

Sinnbilde darzustellen; es muß daher genügen, wenn meine schwunglose Muse von Leanders Farbenschimmer (eyes), d. h. von dem singt, wie Leander-Adonis in Wirklichkeit — und nicht bloß in Shakespeares Darstellung — aussieht, beschaffen ist[1]). Diese löbliche Absicht hat dem Marlowe lediglich sein leidenschaftlicher Neid gegen Shakespeare eingegeben, und sein unbändiges Temperament plazt damit auch kurz darauf in folgenden drei Versen heraus:

„The men of wealthy Sestos every year
For his sake, whom their goddess held so dear,
Rose-cheek'd Adonis, kept a solemn feast."

Das „rose-cheek'd Adonis" des lezten Verses hat zu der Vermuthung Veranlaßung gegeben, Shakespeare habe Marlowes Gedicht bereits gekannt, als er Venus u. Ad. geschrieben. Die Sache verhält sich indeß umgekehrt; Marlowe hat sich absichtlich den significanten Ausdruck Shakespeares angeeingnet, der bei ihm durch das frühere „purple silk" einen etwas salzigen Beigeschmack erhält; und zwar hat er ihn sich angeeignet als allegorische Umschreibung für den Dichter des Adonis, für Shakespeare selbst. Marlowe klagt die vornehme und üppige Welt Londons (the wealthy Sestos) an, daß sie Shakespeare zu ihrem Adonis erkoren habe, dessen Fest sie jährlich feiere. Der leztere Ausdruck bezieht sich, meiner Vermuthung nach, darauf, daß das Wintermärchen ursprünglich zu irgend einer besonderen festlichen Gelegenheit gedichtet ist, nebenher aber auch auf Shakespeares außerordentliche Beliebtheit in den höchten Kreisen.

Marlowe ist aber nicht bloß außer Stande gewesen, uns zu verschweigen, daß nur der Neid auf Shakespeares Volksbeliebtheit und Beliebtheit in den höchsten Kreisen sein wildes Herz mit Feindschaft entflamme, sondern er hat seinem Herzen auch durch die Mittheilung Luft machen müßen, daß dieser Haß ihn wie eine unbezwingliche Naturkraft leite. Die betreffende — in der ersten Sestiade befindliche — Passage, die, beiläufig bemerkt, mit Phebes „saw of might" endet, ist für die Shakespeareforschung so bedeutend, und auch sonst so äußerst interessant, daß ich nicht umhin kann, sie ihrem vollem Wortlaute nach mitzutheilen. Marlowe sagt:

„*It lies not in our power to love or hate,*
For will in us is overrul'd with fate[2]).

---

1) Namentlich auch, daß er nicht bloß ein Adonis, sondern auch ein Ganymedes ist.

2) Was Marlowe hier „Fatum" nennt, ist in Wirklichkeit nur das Temperament. Ein so gewaltthätig sophistisches Quid pro quo konnte natürlich einem so kühlen und klar durchdringenden Denker wie Shakespeare nicht entgehn, und steht damit meiner dringenden Vermuthung nach die lächerliche Rolle der „fates" in Rottoms Declamationen und in anderen Theilen der Antimaske des Sommernachtstraums in ursächlichem Zusammenhange.

When two are stript[1]), long ere the course begin,
We wish that one should lose, the other win[2]);
And one especially we do affect
Of two gold ingots, like in each respect[3]).
The reason no man knows; let it suffice,
What we behold is censur'd by our eyes.
Where both[4]) deliberate, the love is slight:
Who ever lov'd that lov'd not at first sight?"

Der lezte Vers leitet zur ersten Begegnung Leanders mit Hero über; dieselbe hat — wie bei Pseudomusäus — im Venus-Tempel statt, und bei ihr bewährt sich die marlowesche Weisheit sofort in vollstem Maße. Gewiß recht auffallend aber ist, daß Marlowe diesem Theile seiner poetischen Erzählung und Darstellung jene Betrachtung über den Ursprung unserer Affecte überhaupt, namentlich auch des Haßes und seiner bezwingenden Gewalt, voraufschickt. Mir scheint unbestreitbar, daß er diesen Weg nicht hätte gehn können, wenn nicht eben der Haß sehr starken Antheil an seiner Dichtung gehabt hätte. Und das hat derjenige, welcher das eigentliche Ziel dieses cynischen Haßes war, nämlich Shakespeare, sehr genau erkannt, und daher grade diese Stelle mehrfach mit großer satirischer Schärfe mitgenommen. Die ungeheure moralische Blöße, die sich Marlowe hier giebt, habe ich schon in der Note aufgedeckt;

---

1) Zum Wettlauf (course) entkleidet. Möglicher Weise bedeutet course hier aber auch Turnier, Gang im Ringkampf.

2) Marlowe spricht ungenau; er meint, wir ergreifen bestimmte Partei, und deshalb wünschen wir dem einen den Sieg, dem anderen die Niederlage. So stand er in den Augen des Publicums dem Shakespeare gegenüber; und diese Vorstellung, welche seiner Dichtung überhaupt die Signatur aufgedrückt hat, hat insbesondere diesen Vergleich eingegeben.

3) Marlowe meint, von zwei Goldbarren (gold ingots), die in jeder Beziehung gleichwerthig (like in each respect) sind, würden wir doch stets für den einen eine ganz besondere Vorliebe faßen. Weshalb und wodurch? Hier liegt offenbar ein sophistischer Nonsens vor, wie denn überhaupt die ganze Passage stark sophistisch ist. Marlowe vergleicht offenbar sich und Shakespeare, dem der Akademiker nicht nachstehn will, mit „two gold ingots like in each respect"; da aber thatsächlich das Publicum den Shakespeare erheblich vor ihm auszeichnet, so tröstet er sich mit dem Sophisma eines instinktiven Wahlzwangs, der mit unserer Vernunft so unvereinbar ist, daß jenen anerkennen, diese leugnen heißt.

4) Das „both" muß offenbar durch „reason and eyes" erklärt werden. Die Passage zeichnet sich überhaupt durch Unklarheit des Denkens aus. Unser Auge ist kein Organ der geistigen Ueberlegung, sondern wir können nur mit der Vernunft die sinnlichen Eindrücke überlegen. Marlowe behauptet also in Wirklichkeit: wenn die Vernunft sich als überlegender Factor zwischen den hinreißenden Sinneneindruck einschiebt, so kann keine Liebe entstehn; und in der voraufgeschickten Betrachtung leitet er als reiner Temperamentsmensch auch den Haß aus rein sinnlichen Motiven ab. Shakespeare hat diesen Cynismus, der den Menschen zum wollüstigen Raubthiere macht, genau durchschaut, wie wir sofort sehn werden.

an dieser Stelle will ich nur noch hinzufügen, daß sie dichterisch, bez. philosophisch betrachtet, sowohl ihre lächerliche wie ihre infernale Seite hat, und daß Shakespeares scharfes Auge beide erspäht und mit unwiderstehlicher Meisterschaft zur dramatischen Anschauung gebracht hat; die infernale schon 1594 im Kaufmann von Venedig; die komische ein Jahr darauf im Sommernachtstraum. Da die polemische Sprache in lezterem, namentlich auch betreffs der Beziehung zu Marlowes Dichtung gradezu unverkennbar ist, so wenden wir uns zunächt an diesen [1]).

Demetrius ist, verfolgt von der Helena in Oberons Zauberhain eingetreten, und führt dort mit seiner Begleiterin Scenen auf, welche die marlowesche Gefühlstheorie nach beiden entgegengesezten Polen hin veranschaulichen; Demetrius spielt dabei den blinden Haßer und Helena die sinnlich bis zur Willenlosigkeit schwärmende Verliebte. Oberon, durch diese Auftritte geärgert, beschließt den Demetrius der Helena günstig zu stimmen und ihr zuzuführen; da das aber nach Marlowes cynischer Theorie nicht anders bewirkt werden kann als durch das Auge, nachdem die Vernunft lahm gelegt ist, so befiehlt er dem Robin, dem Demetrius, der inzwischen zum Schlummer sich niedergelegt hat, während dessen den Saft des Zauberblümchens Lieb im Müßiggang aufs Auge zu träufeln, damit er sich sofort in Helena vergaffe, sobald er erwacht. Nun hat es aber das Schicksal gefügt, daß bereits ein anderer „athenischer" Jüngling, Lysander, der Namensvetter von Marlowes Leander, mit seiner geliebten Hermia, der Namenscousine von Marlowes Hero, in denselben Zauberhain geeilt ist, und dieser Lysander ist ein ganz echter Liebhaber im Sinne der marloweschen Theorie — Oberon bezeichnet ihn ausdrücklich, und nicht ohne starke Ironie des Dichters, als „*true* love"; — aber — wer ist Herr des Zufalls! —

---

1) Daß Shakespeare Jahre lang vor dem Druck von Hero u. L. mit Marlowes Antheil bekannt gewesen sein muß, hat auch Massey, Shakespeare's Sonnets usw., London 1866, 8°, S. 151, aus verschiedenen Sonetten usw. erkannt. Wenn aber Massey dabei den Grafen Southampton ins Spiel bringt, so ist das eine von jenen massenhaften Willkürlichkeiten, die er begeht. Selbstverständlich macht der englische Gelehrte, auf dessen Ansicht über Shakespeares Verhältniß zu Marlowe ich am Schluße dieser Abhandlung zurückkomme, den großen Dramatiker zum enthusiastischen Bewunderer von Marlowes Arbeit; davon kann jedoch gar und ganz keine Rede sein.

Wie streng übrigens Shakespeare in den zu besprechenden Liebesscenen Marlowe aufs Korn genommen hat, beweist u. a. eine Vergleichungr der Scene Mids.-N's Dr. II. 3, zwischen Lysander und Hermia: „Lys. O. take the sense, sweet, of my innocence!" bin „Herm. Thy love ne'er alter till thy sweet life end", mit der Passage in der 1. Sestiade von Marlowes Dichtung: „One is no number; maids are nothing then" usw. bis: „Tell me to whom mad'st thou that heedless oath." Dabei wird man zugleich erkennen, wie diametral verschieden Shakespeare und Marlowe waren, und daß ersterer unausbleiblich der poetische Sieger werden und bleiben

Robin hält grade ihn, den er ebenfalls schlummernd, und zwar ebenfalls in der trauten Nähe eines lieben Mädchens findet, für

---

mußte. Der ungeschickte Chapman, der das wohl gefühlt haben muß, hat denn auch der III. Sestiade eine Passage eingefügt, wo die in Rede stehende Stelle des Sommernachtstraums benuzt ist, und zwar in einer Weise die zugleich das Verlaßen Hermias durch Lysander in boshafte Parallele stellt mit dem Verlaßen von Shakespeares Weibe durch Shakespeare. Sie findet sich gegen das Eude der III. Sestiade. Vergl.: „Hero Leander, Leander Hero" bis „Yielding to one another, yield to none", und: „This place was mine" bis zum Schluß. Bleiben wir aber noch einen Augenblick bei der Vergleichung jener shakespeareschen Stelle mit derjenigen aus Marlowes Dichtung. Es scheint mir nämlich bemerkenswerth, daß sie auch Shakespeares Manier bei Benuzung fremder Dichtungen ebenso genau erkennen läßt, wie die Verwandlung des marloweschen Barrabas in seinen Shylock. Außerdem möchte ich hier noch auf folgenden Punkt aufmerksam machen. Marlowe läßt die Hero in Folge der oben bezeichneten Declamation Leanders bis zu Thränen gerührt werden; umgekehrt declamirt Lysander die Helena, III. 2, nachdem ihn Robins Versehn in sie verliebt gemacht hat, mit folgenden Worten an:

„Why should you think that J should woo in scorn?
Scorn and derision never come in tears." usw.

Nachdem in der marlowe-chapmanschen Romanze erzählt ist, daß und wie Hero geweint, wird dem Leander von neuem das Wort ertheilt, und er beginnt:

„The rites
In which love's beauteous empress — d. h. Cyathia-Titania! — most delights,
Are banquets, Doric — nicht Athenian! — music, *midnight-revel*,
Plays, *masques*, and all that stern age — das ernstere Lebensalter — counts evil".

Diese Worte gehören offenbar mit zu den Repliken auf den Sommernachtstraum, die Chapman der marloweschen Dichtung interpolirt hat; sie beziehen sich auf des Theseus Rede, Mids.-N's. Dr., I. 1: „Go, Philostrate, Stir up the Athenian youth to merriments" usw. In der bald darauf folgenden langen Passage der I. Sestiade: „Thereat she smil'd, and did deny him so" bis „Strove to resist the motions of her heart", die Shakespeare ebenfalls bei der am Anfange dieser Note erwähnten Scene zwischen Lysander und Hermia berücksichtigt, durch Hermias zweideutiges Verhalten und equivoques Reden persiflirt hat, findet sich ebenfalls eine solche Replik, ein solcher chapmanscher Zusaz.

„A dwarfish bedlam bears me company",

sagt Hero ohne alles weitere Motiv, als um Titanias Erzählung von den Spielen ihrer „votaress" zu verhöhnen,

„That hops about the chamber, where J lie,
And spends the night, that might be better spent,
In vain discourse and apish merriment."

Am Ende der zulezt bezeichneten Passage, worin sich diese chapmansche Interpolation findet, giebt Marlowe seiner Dichtung eine wahrhaft kläglich lahme Wendung, um eine im Geschmack der Didotragödie gehaltene Allegorie anzubringen, worin Merkur als Liebhaber einer Bauertrunzel vorgeführt wird. Weiter unten im Texte wird auf die Sache genauer einzugehn sein. In dem höchst unbeholfenen Uebergange: „And

denjenigen athenischen Jüngling, an welchem er das Zauberwerk vollführen soll, und vollführt es wirklich an ihm. Jezt mischt aber der neckische Zufall nochmals seine Hand ins Spiel; Helena kommt, dem hartherzigen Demetrius nachlaufend, herbeigeeilt; sie weckt den Lysander; und die Liebe dieses „true love“ zerreißt ohne jegliche Grübelei der Vernunft das Band, was sie an Hermia knüpft, und springt, der sinnlichen Magie des Auges folgend, sofort zur Helena über. Oberon bemerkt alsbald die Verwechslung, und schmält deshalb (III, 2) mit Robin, daß er neuen Schaden angerichtet habe, anstatt den alten zu heilen; der kluge Junge schiebt jedoch die Schuld dem Oberon selbst zu, indem er, sich auf Marlowes Wort berufend, sagt:

„Then *fate o'errules*, that one man holding troth,
A million fail, confounding oath with oath.“ [1])

Robin will damit unfraglich dem Oberon zu verstehen geben, daß der Grund des Scheiterns seines Planes nicht in Robins Daselei liege, sondern lediglich darin, daß Oberon jener völlig unhaltbaren, rein cynischen Theorie vom Ursprunge und der Herrschaft der Gefühle vertraut habe. Es kann daher auch keinem Zweifel unterliegen, daß Shakespeare durch den bezeichneten Theil seiner kunstreichen Composition Marlowes Cynismus hat dem Spotte preisgeben wollen; und daß sein „fate overrules“ ausdrücklich auf Marlowe als das eigentliche Ziel seiner Satire hinweist. Daraus ist denn auch als völlig unzweifelhaft zu erkennen, daß Shakespeare mit dem marloweschen Theil von Hero und Leander bereits sehr genau bekannt gewesen ist, als er seinen Sommernachtstraum dichtete; und wenn also Chapman in denjenigen Theilen, die er später zu Marlowes Nachlaß hinzugedichtet hat, anaufhörlich sich bemüht, den Sommernachtstraum in ein möglichst schlechtes moralisches

---

hands so pure, so innocent, nay such“ bis „Hearken a while, and J will tell you why“, findet sich folgende Stelle:

„All deep enrag'd — scil. Cupido — his sinewy bow he bent,
And shot a shaft that burning from him went,
Wherewith she — Hero — stroken, look'd so dolefully
As made Love sigh to see his tyranny.
And, as she went, her tears to pearls he turn'd,
And wound them on his arm — er machte ein Armband von Perlen daraus, das er sich anlegte —, and for her mourn'd.“

Dieser absolute Nonsens gehört ebenfalls wider zu den chapmanschen Interpolationen und Repliken auf den Sommernachtstraum. Oberons Vision ist die Zielscheibe; wenn ich mich nicht täusche aber auch Titanias Worte:

The moon looks with a watery eye;
And when she weeps, weeps every little flower,
Lamenting some enforced chastity.

1) D. h. indem sie einen Liebeseid, womit sie sich einer neuen Geliebten verbinden, auf den anderen sezen, der sie an eine frühere Geliebte bindet, und zwar sezen ohne den älteren erfüllt zu haben.

Licht zu sezen, so ist das zweifellos bloße Folge der Angriffe, welche die marlowesche Dichtung in jener shakespeareschen Phantasmagorie erfahren hat [1]).

Die Behandlung der komischen Seite von Marlowes Theorie über den Ursprung und die Gewalt der Zu- und Abneigung im Sommernachtstraum zeigt von der grandiosen Genialität eines durchaus sittlichen Geistes, den sein Gewißen befähigt, die Verdächtigungen des Neides mit jener classischen Ruhe zu behandeln, welche das Gemüth vor jeder Leidenschaft bewahrt, welche die Gestaltungskraft der Phantasie am Aufsteigen zur ätherischen Welt der absolut reinen und klaren Idee, zur heimathlichen Region der echten Dichtung, hindert. Wir dürfen daher erwarten, daß der große Dramatiker auch die andere Seite dieser Theorie, die ich absichtlich nicht als tragische, sondern — in Dantes Sinne — als infernale bezeichnet habe, ich meine den vor sich selbst moralisch nicht gerechtfertigten, jeder moralischen Rechtfertigung überhaupt unter dem Vorwande der Naturnothwendigkeit ausweichenden Haß, mit nicht geringerer Gemüthsfreiheit und Genialität behandelt hat. Und das ist, wie gesagt, im Kaufmann von Venedig geschehn. Die grausig infernale Rede Shylocks, IV. 1, stimmt in der auffallendsten Weise mit Marlowes Theorie überein. Shylock sagt:

„You'll ask me, why J rather choose to have
A weight of carrion-flesh than to receive
Three thousands ducats? J'll not answer that,
But say: *it is my humour.* Is it answer'd?
What, if my house be troubled with a rat,
And J be pleased to give ten thousand ducats
To have it ban'd! What, are you answer'd yet?
Some men there are, love not a gaping pig;
Some, that are mad if they behold [2]) a cat;
And others, when the bag-pipe [3]) sings i"the nose,

---

1) Der Sommernachtstraum kann somit auch erst nach Marlowes Tode gedichtet sein. Chapman hat in seinen Gegenangriffen lediglich eine Freundesdflicht gegen Marlowes Manen erfüllt. Ich bemerke dabei ausdrücklich, daß Chapman nicht allein in der erwähnten Zueignung an Walsingham ausdrücklick sagt, er habe erst nach Marlowes Tode angefangen, an der Fortsezung von Hero und Leander zu arbeiten, sondern daß sich auch ziemlich am Anfange der III. Sestiade eine Apostrophe an Marlowes Geist findet.

2) Welch schneidender Sarkasmus gegen die marlowesche Theorie liegt in diesem „behold", sowie überhaupt in der Auswahl dieser Beispiele. In der That Marlowe macht den Haß zwischen Menschen zu einem bloßen Resultat solchen Ekels des Instinkts. Aber wie ungeheuer überlegen der Geist, der die Stelle zu finden weis, wo sich solche Entgegnungen aussprechen wie im Kinderspiel!

3) Der Kaufmann v. V. ist auch mit gegen Lillys Midas gerichtet, und insbesondere gehn diese beiden Verse auf jene saubere Dichtung.

Cannot contain their urine for affection.
Masters[1]) *of passion sways it to the mood*
Of what it likes or loathes. Now for your answer:
As there is no firm reason to be render'd,
Why he cannot abide a gaping pig;
Why he a harmless necessary cat;
Why he a woolen bag-pipe; but of force
Must yield to such inevitable shame,
As to offend himself, being offended;
So can J give no reason, nor J will not,
More than a lodg'd hate, and a certain loathing
J bear Antonio." usw.

Sobald man den Ursprungszusammenhang dieser Rede Shylocks mit den gehäßigen Verfolgungen erkannt hat, die Shakespeare von Seiten Marlowes und seiner Genoßen auszustehn hatte, und zu denen der jugendliche Leichtsinn des Dichters den Stoff darbieten mußte, obwohl er in seinen Folgen ohnehin centnerschwer auf seinem Herzen lastete, dann wird man erst recht die Kraft und Wahrheit der erhabenen Rede Porzias: „Die Art der Gnade weis von keinem Zwang", erkennen, welche den Höhepunkt derselben Scene bildet, der Shylocks Rede angehört. Es spricht hier keineswegs bloß die glänzende Phantasie eines reichen und schönen Herzens, sondern der leidengeprüfte Mann, der den Weg aus dem Labyrinth seiner Irrungen und Strafen gefunden hat; und das ist es, was seiner Rede jene sichere Treffkraft verleiht, die der bloß projicirenden Phantasie fehlen würde.

Schließlich mag zu der Stelle aus Hero und Leander, von der wir ausgegangen sind, noch bemerkt werden, daß sie mir die Annahme, Shakespeare habe durch Marlowes „two gold ingots" den Anstoß dazu erhalten, die Fabel von den drei Kästchen im Kaufmann v. V. episodisch mit zu verwerthen, wahrscheinlich macht. Es läßt sich nicht verkennen, daß die Gold- und Silbersucher Marocco und Aragon, der nashsche Bramarbas und der euphui-

---

„the bag-pipe" ist eine dem Midas entlehnte Anspielung auf das Wintermärchen (vergl. Weit. Beitr. I. 66); und das „Cannot contain their urine for affection", das so viele herrliche Commentare und Conjecturen veranlaßt hat, geht eben auf Lillys Midas. Gröber und unästhetischer läßt Sh. in den Lustigen Weibern den Falstaff-Nash mit Rücks. a. Sommers l. W. sagen: „Send me a cool rut-time, Jove, or who can blame me *to piss my tallow?*"

1) Das ist die vollkommen richtige Lesart der Q u. B, nur daß sie noch etwas deutlicher schreibt „maisters", d. h. magistri. Die Stelle enthält eine direkte Anspielung auf die in Rede stehende Stelle von Hero u. L., und zugleich einen sarkastischen Ausfall auf Marlowes Leben, bez. Ende. Die Lehrmeister der Leidenschaft, läßt Sh. den Shylock sagen, stimmt sie, d. h. die Leidenschaft — so wie es in Hero u. L. gesagt ist — dem entsprechend (to the mood) was sie befriedigt oder anekelt.

stische Geck, nicht bloß menschliche Kategorien im allgemeinen vertreten, sondern auch noch einen specifisch polemischen Beisaz haben; und das weist doch wohl auf solchen Ursprung jener Idee hin.

Die I. Sestiade der marlowe-chapmanschen Romanze, um jezt auf diese wider zurückzukommen, schließt mit einer steifen akademischen Allegorie ab, von der ich schon oben (S. 52 ff.) in der Note habe reden müßen, und welche durch den ganzen Zusammenhang der Dichtung als ein Werk Marlowes ausgewiesen wird. Mercur hat sich in ein Bauermädel verliebt; stiehlt ihr auf ihre Bitte Nektar vom Himmel, und wird dafür von lezterem ausgeschloßen. Anna Hathaway, Shakespeares nachmalige Ehefrau, war bekanntlich bäurischer Herkunft; das hat diesen baroquen Einfall eingegeben, welcher den Shakespeare als den Meister der Rede unter der Maske Mercurs einführt, und die Dichtung der Romanze Venus und Adonis als einen Nektar-Diebstahl darstellt, den Shaknspeare-Mercur zur Beschönigung seiner plebejischen Liebe begangen haben soll. Mit der Verstoßung vom Himmel scheint Marlowe darauf anspielen zu wollen, daß Shakespeare durch sein Verhältniß zu Anna Hathaway, insbesondere durch seine Heirath an der olympisch-akademischen Ausbildung seines Geistes gehindert und an plebejische Verhältniße gefeßelt sei.

Aus der langen Passage will ich nur den — noch immer langen — Schluß mittheilen. Er lautet:

„He — d. h. Mercur — ready to accomplish what she — d. h. die Bauerntrunzel — will'd, [1])
Stole some — scil. Nektar — from Hebe, (Hebe Jove's cup fill'd),
And gave it to his simple rustic love.
Which being known — as what is hid from Jove? —
He — d. h. Zeus — inly storm'd, and wax'd mere furious
Than for the fire filch'd by Prometheus;
And thrust him — d. h. den Mercur — down from heaven. He — Mercur — wandering here
In mournful terms with sad and heavy cheer [2]),
Complain'd to Cupid [3]). Cupid for his sake [4])
To be reveng'd on Jove did underdake;
An pthose on whom heaven, earth and hell relies,
J mean the adamantine Destinies,
He wounds with love, and forc'd them equally

---

1) Equivoque: ihr sinnliches Begehren.
2) „A tedious brief scene of young Pyramus,
And his fair love Thisbe; very *tragical mirth*".
3) Vermuthlich eine Anspielung auf Shs. „A Lover's Complaint."
4) In Anbetracht der Angelegenheit, welche dem Mercur Jupiters Zorn zugezogen hatte, d. h. weil diese Angelegenheit ein sinnlicher Liebeshandel war, übernahm es Cupido, ihn an Jupiter zu rächen.

To dote upon deceitful Mercury [1]).
They offer'd him the deadly fatal knife
That shears the slender threads of human life [2]).
At his fair-feather'd feet the engines laid
Which the earth from ugly Chaos' den upweigh'd [3]).
There [4]) be regarded not; but did entreat
That Jove, usurper of his father's seat [5]),

1) Die „Destinies" sind hier die englischen Magnaten, vor allen die Königin selbst. Vergl. aber auch die folgende Note.

2) D. h. mit anderen Worten, Shs. Beliebtheit stellte die Marlowe und Genoßen in Schatten. Unter den „Destinies" ist hier wie später „Fortuna secunda" zu verstehn. Absichtlich aber ist dem Gedanken an dieser Stelle die Faßung gegeben, die Hofgunst habe dabei ihre maßgebende Rolle gespielt. Eben deshalb sind es in der eckigen Allegorie die „adamantine Destinies", — Bottom sagt Mids.-N's. Dr. I. 2: „the foolish fates" — welche Cupido anschießt, um eine günstige Wendung in dem Geschick des vertriebenen Mercur herbeizuführen. Uebrigens hat der Vers wahrscheinlich noch eine viel schärfere und bösartigere Pointe, indem er vollnommen im Sinne der Groatsworth-Invective Shakespeare für Greenes elenden Hungertod verantwortlich macht. In genaustem Einklange damit stehn auch die beiden folgenden Verse, wo „his fair-featherd feet" durchaus in demselben Sinne gemeint sind wie das „upstart crow, beautified with our *feathers*" der Invective. Die ganze Stelle empfängt sogar ihr volles Licht des Verständnißes erst aus jener Invective.

3) Die Parzen (Destinies) legten an seine schön befiederten Füße die Maschinen, welche die Erde aus der Höhle des widerlichen Chaos in die Höhe wanden (upweighed). Eine außerordentlich unbehilfliche Ausdrucksweise, die sich nur durch die Tendenz erklären läßt, in die Worte eine Anspielung auf die Groatsworth-Invective zu legen. Gemeint ist: der leichte Flug seiner phantasievollen Rhetorik, hat das englische Drama aus dem Zustande des Chaos herausgehoben und zu dem gemacht, was es sein soll, zur wirklichen Kunst. Formal lehnt sich Marlowe dabei an die 170. Stanze von Venus und Adonis, bez. an v. 1020 jener Romanze an, wo Shakespeare die Venus über des Adonis Leiche klagen läßt:

O Jove! . . . how such a fool was J,
To be of such a weak and silly mind,
To wail his death, who lives, and must not die
Till mutual overthrow of mortal kind;

(Bis das bellum omnium contra omnes unter den Menschen, d. h. das Chaos der disharmonischen Cultnrlosigkeit widerkehrt.)

For he being dead, *with him is beauty slain,*
And, beauty dead, black chaos comes again."

Marlowe giebt sich die Miene, als wolle er über diese Selbstüberhebung spotten; aber das Stottern seines Zornes, seine holperige Sprache, verräth widerwillige Anerkennung.

4) D. h. „the fair-feathered feet". Ein handgreiflicher Beweis, daß Marlowe dabei an die Groatsworth-Invective gedacht hat. Das nachfolgende be scheint im Sinne von are = werden gebraucht zu sein. Marlowe klagt, daß das Plagiatsgeschrei keinen Eindruck mache; daher fährt er fort: „but did entreat" d. h. vielmehr sezten sie — die fairfeath. f. — durch usw.

5) Marlowe stüzt sich auf Virgil, den er damals wohl aus Rücksicht

Might presently be banish'd into hell,
And aged Saturn in Olympus dwell.
They granted what he — Mercur — crav'd; and once again
Saturn and Ops began their golden reign.
Murder, rape, war, and lust, and treachery
Were with Jove clos'd in Stygian empery.
But long this blessed time continued not.
As soon as he his wished purpose got,
He, reckless of his promise, did despise
The love of everlasting Destinies[1]).
They, seeing it, both Love — d. h. Cupido — and him abhorr'd,
And Jupiter unto his place restor'd.
And, but that Learning, in despite of Fate,
Will mount aloft, and enter heaven's-gate,

---

auf die Didotragödie wider vielfach lesen mochte, Eclog. IV. 4 ff., wonach unter August die „saturnischen" Zeiten, d. h. das goldene Zeitalter widerkehrt, und in weiterer Ausführung der in der vorigen Note besprochenen Allegorie, läßt er durch Shakespeare-Mercur das goldne Zeitalter der englischen Bühne, ja Poesie überhaupt, herbeiführen, und zu diesem Behufe auf sein Verlangen den akademischen Jupiter, vor allem Marlowe selbst, zu Gunsten des Saturn stürzen.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich übrigens auf die von mir, Weit. Beitr., II. 102 f., besprochene Stelle der Lust. Weib. zurückverweisen, wo Shakespeare nachträglich noch einen feinen Gebrauch von der marloweschen Jupiter-Allegorie gemacht hat.

1) Was Marlowe sich unter der „promise" vorgestellt hat, ist aus seiner Dichtung nicht ersichtlich; die Erklärung ist also offenbar ebenso wie bei dem — unsinnigen — Verse: „Which the earth from ugly Chao's den upweigh'd" außerhalb zu suchen, und zwar ebenfalls wider in derselben Stanze, welcher ich soeben die Erklärung dieses an sich gradezu unbegreiflichen Ausdruck entnommen habe. Marlowe schielt offenbar nach den Worten: „Who lives, and must not die till mutual overthrow of mortal kind;" daraus macht er ein „Versprechen" Shakespeare-Mercurs, das dieser durch das mit dem Wintermärchen an Greenes Pandosto angeblich begangene Plagiat — die „engines", zu denen sich Mercurs „feathered feet" umgestalten — gebrochen haben soll. Der Erfolg dieses „rape", das sich dem Rob. Greene gegenüber nach der akademischen Darstellung sogar als „murder" gestaltet, hat den Erfolg, daß Shakespeare-Mercur hochmüthig wird. Diese böse That soll das „did despise the love of the everlasting Destinies" geißeln, wobei das Beiwort everlasting nicht ohne bittere Ironie gewählt ist. Marlowe sezt voraus, daß dem Shakespeare das Glück ebenso wenig Treue bewahren werde, wie ihm; denn — wie jeder Neider — so erklärt auch er den helleren Glanz von Shakespeares Gestirn lediglich aus dem Glück. Die folgenden sechs Verse sind nur eine — recht dürftige, mit wenn und aber verclausulirte — prophetische Ausführung dieses verfehlten Gedankens; eine Ausführung die lebhaft an die Renommage von Thom. Nash erinnert, wenn er im Pierce Pennyless den Hamlet unter dem Gattungsnamen „Däne" einen „foul drunken buzzle" nennt, und hinzufügt: „*if* an English man sets a little finger to him, he falls like a hog's trough" usw. Vergl. Weit. Beitr., I. 140.

And to the seat of Jove itself advance,
Hermes had slept in hell with Jgnorance[1]).
Yet, as a punishment[2]), they added this,
That he — Mercur — and Poverty should always kiss[3]);
And to this day — h. z. T. dagegen — is every *scholar* poor;
Gross gold from them runs headlong — präceps — to the boor[4]).
Likewise the angry Sisters, thus[5]) deluded,
To 'venge themselves on Hermes, have concluded
That *Midas' brood shall sit in Hermes' chair,*
To which the Muses' sons — auf deutsch die Akademiker — are only heir;
And *fruitful wits that inaspiring are,*
Shall disconstent run into regions far; (wie der aus London verwiesene Nash?!)
And few great lords in vertuous deeds shall joy,
But be surpris'd — wie Southampton? — with every garish toy,
And still enrich[6]) the lofty servile clown,
Who with encroaching guile keeps learning down.
Then muse[7]) not, Cupid's suit no better sped,
Seeing in their love the Fates were injured."

Die völlig verrenkte Idee, des Hermes Lehrstuhl (chair) fortan von des Midas Sippe (brood) einnehmen zu laßen, ist auf Lillys Midas zurück zuführen, und weist sich schon dadurch als eine Ge-

1) Das edle „Learning" ist außerordentlich edelmüthig! Merkwürdig aber, daß dies hier plözlich in die Debatte gezogen wird, und daß das Learning, das monopolistische Eigenthum der Akademiker, das „Fatum" ebenso gegen sich hat, wie ehedem Jupiter.

2) Für den von Shakespeare-Mercur begangenen Wortbruch, für seine Treulosigkeit, mit der uns Marlowe nicht näher bekannt macht Vgl. S. 59, N. 1.

3) Sich beständig küßend umarmen sollten. Es handelt sich dabei um eine Zukunftsphantasie, der sich in den folgenden beiden Versen das „to this day" die entgegengesezte Wirklichkeit gegenüber stellt. Der akademische „scholar", der hier grade wie in den Lustig. Weibern, IV. 5, 1 und V. 2, 173, dem „boor" gegenübergestellt wird, sollte ja eigentlich ein Jünger Mercurs sein; in dieser holperigen Allegorie ist er aber grade als Jünger Jupiters zum Gegensaz Mercurs gemacht.

4) D. h. Shakespeare. Die in der vorigen Note bezeichneten Stellen der Lust. Weiber, den einzigen, wo auch Sh. das Wort boor gebraucht hat, sind zuverläßig ein Spott über diese akademische Erhabenheit. Daß der Ausdruck boor bei Marlowe nichts als Großthuerei und burschikoses Geschimpfe ist, wie es Shakesdeare auch in den Lust. Weib. behandelt, zeigt der frühere Vergleich von den „two gold ingots."

5) Auf die im unmittelbar vorhergehenden Verse beschriebene Weise.

6) Few great lords shall — nach dem Beschluß der Parzen — still enrich (bereichern).

7) Wundere dich nicht; staune nicht darüber.

häßigkeit gegen Shakespeare aus. Daraus folgt von selbst, und die beiden Verse:

„And fruitful wits that inaspiring are,
Shall discontent run unto regions far",

die doch wohl durch die Dedication der Romanze Venus u. A. an Southampton veranlaßt sind, bestätigen es, daß Marlowe seine Romanze erst 1593 begonnen haben kann, nachdem die shakespearesche Romanze bereits mit der Dedication im Druck erschienen war. Und dafür spricht auch der Schluß der Sestiade von den Worten: „And few great lords" an, der zugleich durch die ermittelte Chronologie und die persönlich polemische Beziehung zu Shakespeare das vollste Licht empfängt. Marlowe macht darin offenbar seinem Aerger darüber Luft, daß es Shakespeare nicht bloß gestattet worden ist, seine Romanze Venus und Adonis dem Grafen Southampton zuzueignen, sondern daß diese Zueignung, sowie überhaupt der Druck der Romanze dem verhaßten Gegner so bedeutende Vortheile gebracht hat. Lezteres ist sein Hauptärger; denn, wie ich in meiner Darstellung der literarischen Kämpfe Shakespeares gezeigt habe, war es ein außerordentlich geschickter Schachzug von Shakespeare, den gefährlichen Verleumdungeu der Groatsworth-Invective, des Pierce Pennyless usw. usw. die protectionistische Dedication an Southampton, sowie überhaupt den „first heir" seiner „Invention", die Romanze, entgegen zu sezen. Marlowe möchte diese Taktik durchkreuzen, und sagt deshalb mit jener akademischen Großthuerei, die noch nicht ein Zehntel von Weisheit, aber über drei Viertel Poltronerie in sich hatte, und als deren wahrhafte Incarnation sich besonders Thom. Nash zu benehmen pflegte: Die mächtigen Lords sollen nur noch wenig Freude an der Darstellung von Heldenthaten (vertuous deeds) genießen, sondern mit jeder zügellosen (garish) Lappalie — wie Venus und Adonis — überfallen werden, und nur den hochmüthigen (lofty), liebedienerigen Spaßmacher bereichern, welcher die Akademiker (Learning) dadurch niederhält, daß er sich betrügerischer Weise ihr geistiges Eigenthum anmaßt (with encroaching guile). Staune also nicht darüber, Leser, daß Cupidos Gesuch keinen besseren Erfolg hatte[1]), da du siehst, die Parzen sind durch Unrecht zu ihrer Gunst — gegen Shakespeare — bewogen.

Die Unterbrechung seiner Darstellung durch die Hermes-Allegorie hat Marlowe die Gelegenheit geboten, der ersten Ver-

1) Ich vermuthe, daß Marlowe mit seinem „muse not, Cupid's suit no better sped" zugleich darauf anspielen will, daß Shakespeares Adonis, abweichend vom ovidischen, kein Ohr für der Venus Werben hat. Das scheint Marlowe als heuchlerische Connivenz gegegen die bekannten Schrullen der Königin Elisabeth ausgeben zu wollen. Recht gegensäzlich trägt er daher nachher die Farben in seinen Verführungsscenen so stark wie möglich auf.

führungsscene im Venustempel zu Sestos noch eine zweite folgen zu laßen, mit welcher die II. Sestiade beginnt, und der sich später sogar noch eine dritte gegen das Ende der II. Sestiade anreiht. Darin liegt eine offenkundige Abweichung vom Pseudomusaeus, die lediglich durch das Bestreben veranlaßt ist, Concurrenzarbeit zu Venus u. Ad. zu liefern, und dabei zugleich die wirklichen Vorgänge durchschimmern zu laßen, denen Shakespeare die Kenntniß der Gemüthsstimmung seiner Venus verdankt. Man kann sich denken, wie hoch Marlowe das Feuer seiner Sinnlichkeit bei der Darstellung der drei Verführungsscenen hat auflodern laßen, um an Stelle des keuschen Joseph, den Shakespeare aus dem Adonis macht, die personificirte Trunkenheit der Wollust zu sezen. Aus der Hero aber macht er eine Coquette von so stark sinnlichem Reiz, wie sie nur je eine Dichterphantasie erfunden; und er mag wohl darauf geschworen haben, den Vorgang, wie Shakespeare zu seiner Ehehälfte gekommen, mit den echtesten Naturfarben dargestellt zu haben.

Nachdem Marlowe in den heißesten Tönen geschildert hat, wie Hero endlich besiegt wird, schließt er seine Dichtung in folgender Weise ab:

„By this Apollo's golden harp began
To sound forth music to the ocean;
Which watshful Hesperus no sooner heard,
But he the bright day-bearing car prepar'd,
And ran before, as harbinger of light,
And with his flaring beams mock'd ugly Night,
Till she, o'ercome with anguish, shame, and rage,
Dung'd[1]) down to hell her loathsome carriage."

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, daß diese Verse, namentlich die drei lezten, eine Anspielung auf den Sommernachtstraum enthielten, und also nicht von Marlowe sondern von Chapman herrührten; indeß dem ist nicht so. Zwei Thatsachen geben die volle Gewähr, daß sie von Marlowe herrühren: ihr Inhalt, der zugleich so gehalten ist, daß man unwillkürlich den Eindruck empfängt, als müße Morlowe hier überhaupt die Dichtung haben abschließen wollen, und eine burlesque und eine lyrisch pathetische Partie des Sommernachtstraums, welche beide, die erstere als satirische, die leztere als pathetisch polemische Reactionen eben gegen den eigentlichen Inhalt dieser für Shakespeare im höchsten Maße verlezenden Schlußverse zu betrachten sind.

Wie schon bemerkt, ist Marlowes Tendenz, Shakespeares Romanze als pharisäische Verkehrung der Wahrheit zu verdächtigen, obwohl sie, autobiographisch betrachtet, einen ganz anderen Zeitpunkt behandelt, wie diejenige Marlowes. Shakespeare malt den Augenblick der Losreißung, des unheilbaren Bruches aus,

1) Dungeoned, kerkerte ein.

während Marlowe die Einleitung des Liebeshandels zu seinem Vorwurfe wählt, den er dann auch durchaus seinem eigenen Naturel entsprechend behandelt, um so die ungeheure Sinnengluth aufzudecken, welche nach Marlowes Prätension Shakespeare ungehöriger Weise mit Schnee bedeckt hat. In diesem Sinne schließt Marlowe indem er sagt: Das sind die Thatsachen, welche Apollos goldne Leier — spötischer Ausdruck für Shakespeares Dichtkunst — veranlaßt haben, ein Lied vom Sinnenmeere (to the ocean) (eben die Romanze Venus u. Ad.) ertönen zu laßen. Kaum aber hatte sein Antipode Hesperus, d. h. eben Marlowe, seine Darstellung vernommen, als er auch den Wagen anschirrte, welcher das helle Tageslicht bringt, d. h. die Romanze Hero u. L. heraufführte; und er eilte als Herold des Lichtes vorauf, und mit seinem Flimmerlicht (flaring beams) — d. h. durch seine allegorischen Andeutungen — verspottete er die schändliche Nacht — die Shakespeare durch seine Dichtung über die Wahrheit zu breiten suchte — so lange, bis daß Angst, Scham und Wuth sie überwältigten, so daß sie ihre verächtliche Lüge (loathsome carriage) tief unten in der Hölle einkerkerte.

Ganz so gräßlich wurde es nun allerdings nicht. Mids.-N's. Dr. I. 2, schlägt Shakespeare dieser bombastischen Prophezeihung einfach ein Schnippchen, indem er den Bottom declamiren läßt:

The raging rocks[1]);
And shivering shocks,
Schall break the locks
Of prison-gates[2]);
And *Phibbus' car*
Shall shine from far,
And make and mar
The foolish fates.

Die pathetische Stelle, wo Shakespeare dem unberufenen Censor Marlowe entgegentritt, ist allerdings nicht bloß gegen diesen gerichtet; aber sie ist zweifellos mit, ja sogar hauptsächlich gegen ihn gerichtet, und beweist durch ihre majestätische Würde, daß Shakespeare im Gefühl seiner Unschuld und jener Gediegenheit, welche selbstverschuldetes und zufälliges Unglück in ihm zur Reife gebracht hatte, sich diesem bitteren Feinde moralisch nicht weniger überlegen wußte, wie den intellectuel viel unbedeutenderen John

1) Hier wohl Spinnwocken. raging rocks scheint eine verächtliche Umschreibung für „tipsy Bacchanals" zu sein, die die Fäden der Dichtung spinnen, wie sie Bottom webt. Die zermalmenden Schläge (shivering shocks) werden mit den „raging rocks" geführt. — Will. Bell, Puck and his Folkslore usw., III. 192, glaubt hier an deutschen Einfluß; ich vermuthe, die Sache liegt umgekehrt; jedenfalls aber ist diese Frage hier ganz gleichgiltig.

2) D. h. nicht die Gefangenen befreien, sondern die Geheimniße des Gefängnißes, z. B. in Bezug auf Sh., offenbaren.

Lilly, Rob. Greene, George Peele, Thom. Nash und George Chapman. Die betreffende Stelle ist der Sonnenaufgang III. 2. Robin kündigt denselben an, indem er sagt:

„Night's swift dragons cut the clouds ful fast[1]);
And *yonder shines Aurora's harbinger;*
At whose approach, ghosts, wandering here (scil. auf Erden)[2])
and there (im Jenseits),
Troop home to church-yards: damned spirits all,
That in cross-ways and floods have burial,
Already to their wormy beds are gone;
For fear lest day should look their shames upon,
They wilfully themselves exile from light,
And must for aye consort with black-brow'd night.

Oberon aber erwidert darauf die herrlich schönen Worte:

But we are spirits of another sort.
I with the Morning's love (Theseus-Shakespeare) *have oft made sport;*
And, like a forester, the groves may tread,
Even till the eastern gate, *all fiery-red,*
Opening on Neptune with fair blessed beams,
Turns into yellow gold his salt green streams" [3]).

Ich müßte mich sehr irren, wenn nicht noch eine dritte historisch allegorische Stelle im Sommernachtstraum wäre, wo das in Rede stehende Abschiedswort Marlowes an Shakespeare, insbesondere des Hesperus „flarings beams" in ebenso kunstreicher wie moralisch einfacher Weise zurückgewiesen wird. Ich meine Oberons Worte an Titania, II. 1:

How canst thou thus, for shame, Titania,
Glance at my credit with Hippolyta,
Knowing J know thy love to Theseus?
Didst thou not lead him *through the glimmering night*
From Perigenia, whom he ravished?
And make him with fair Aegle break his faith,
With Ariadne, and Antiopa?

Die Anspielungen auf des Theseus Liebeleien sind in Wahrheit Anspielungen auf die Künste, welche die akademische Cynthia mit Shakespeare getrieben; insbesondere scheinen mir die Worte: „make him with fair Aegle break his faith" auf den Aeneas der marlowe-nashschen Didotragödie zu gehn, während die Beschuldigung betreffs der „Perigenia" sich gegen die Art und Weise richtet, wie

---

1) Chapman's „thirling car" ist dem nachgebildet.

2) Wie Nash, Lilly und Peele; there ist wohl auf Marlowe zu beziehen.

3) Kann es wohl eine kindlichere Offenbarung des Ursprungs jener Zauberkraft geben, die der täppische Lilly „und alle andern hinterdrein" aus Shakespeares *Midas*natur ableiten.

Marlowes akademische Kunst in der Romanze Hero u. L. Shakespeares Gesinnung, seine auf Selbstachtung vor seinem angebornen Genie beruhende moralische Haltung, gefälscht hat. Perigenia ist ja, wie ich in früheren Werken schon widerholt behauptet habe, von Shakespeare aus Perigune gebildet, um in das Wort den Begriff von genius, Genie hineinzubringen. Mit Titanias „Liebe“ zu Theseus hat es also seine eigene Bewandtniß; es gilt auch hier das Wort des alten Fritze: „Gott schüze mich vor meinen Freunden“ usw., und Oberon ist der Götterbote, der eigens zu diesem Schuze gekommen ist. (Vergl. auch Weit. Beitr., I. 70—72.)

(Chapmans Antheil an Hero und Leander.)

Wir haben gesehen, daß Shakespeare in der S. S. 39 ff. besprochenen Stelle aus Wie es euch gefällt andeutet, daß eine größere Episode, welche sich ebenfalls in der II. Sestiade von Hero u. L. findet, ein Werk der Rache für den Sommernachtstraum, und also von Chapman eingeschoben sei; es ist daher unerläßlich, auch diese saubere Erfindung noch zu beaugenscheinigen, bevor wir uns dem sonstigen chapmanschen Antheile an der Romanze zuwenden. Die Episode ist recht wenig kunstvoll in die Dichtung eingefügt. Marlowe läßt endlich den Leander nach Abydos zurückgelangen, und von dort durch den Hellespont zu seiner geliebten Hero nach Sestos schwimmen. Auf dieser Schwimmfahrt nun ereignet sich, ganz wie es Shakespeare selbst andeutet, jene episodische Wundergeschichte, die dem Pseudomusäus völlig fremd ist, und die Shakespeares Widersacher nur erfunden haben, um ihn, wo möglich, bis über die Ohren in den Kothe zu versenken.

Leander nämlich wird von den Wellen auf den Meeresgrund herabgezogen — „drowned“, sagt Shakespeare — und dort in Neptuns Pallast geführt. Neptun hält ihn für Ganymed (!), und befördert ihn deshalb zur Meeresoberfläche zurück, wo er dann mit schlimmen Absichten hinter ihm herschwimmt. „And talks of love“, heißt es in der Dichtung; dann aber fährt dieselbe wörtlich fort:

„Leander made reply:
You are deceiv'd, J am no woman, J.
Thereat smil'd Neptune, and then told a tale,
How that a shepherd, sitting in a vale,
Play'd with a boy, so lovely fair and kind,
As for his love both earth and heaven pin'd [1]);
That of the cooling river durst not drink
Lest water-nymphs should pull him from the brink [2]);

1) Daß Himmel und Erde vor Sehnsucht nach seiner Liebe verschmachteten; aber auch: daß Erde und Himmel sich über seine Paederastie grämten. Drei Verse vorher ist vale, Thal, für Low Countries zu nehmen, wie eine später zu besprechende Stelle der VI. Sestiade zeigt.

2) Er, der Knabe, wagte nicht aus dem kühlenden Strome zu trinken damit nicht etwa die Wassernymphen ihn als ihres gleichen vom Gestade raubten. Wer unter dem Knaben gemeint ist, deuten die folgenden drei Verse, welche auf Shakespeares Wilddieberei und ihre Folgen sticheln,

And, when he sported in the fragrant lawns,
Goat-footed Satyrs and upstaring Fauns
Would steal him thence. — Ere half his tale was done,
„Ay, me!“ Leander cries, „th'enamour'd sun
That now should shine on Thetis' glassy bower,
Descends upon my radiant Hero's tower.
Oh, that these tardy [1]) arms of mine were wings!“
And, as he spake, upon the waves he springs [2]).
Neptune was angry that he gave no ear,
And in his heart revenging malice bare.
He — d. h. Neptun — flung at him his mace [3]); but, as it went,
He call'd it in; for love made him repent [4]).
The mace, returning back, his own hand hit,
As meaning to be 'veng'd for darting it.
When this fresh-bleeding wound Leander view'd,
His colour went and came, as if he rued
The grief which Neptune felt [5]). In gentle breasts

---

sowie die in der vorigen Note in Bezug genommene Stelle der VI. Sestiade mit nicht zu beneidender Dreistigkeit an. Die geißfüßigen Satirn und struppharigen, glozäugigen Faune des zweitfolgenden Verses sind die Häscher des Thom. Lucy. Das Beiwort upstaring ist wegen seines Anklangs an star, Stern, Sternkammer gewählt; *up*staring soll daran erinnern, daß es die Bedrohung mit der Sternkammer gewesen, die Sh. auf die Beine gebracht hat. Ebenso geistreich wie Marlowes „gilt stars“. fragrant lawns im nächsten Verse sind duftige Matten, auf denen das Waidwerk getrieben wird.

1) langsam; aber auch strafbar.

2) Wir haben es hier mit einer Gemeinheit zu thun, worüber sich überhaupt nur andeutungsweis reden läßt, und ich keinenfalls reden würde, wenn ich nicht dazu gezwungen wäre. Der zweideutige Ausdruck „upon the waves he springs“ (er stürzt sich auf die Wogen) besagt hier: er legt sich oben auf (upon!) die Wogen. Aber „he gave no ear“. er machte kein „Oehr“; und das thut er — wie Neptun fälschlich annimmt — nicht aus „revenging malice“, d. h. um sich in boshafter Weise dafür zu rächen, daß Neptun ihn für einen solchen Burschen genommen, als welcher er wirklich genommen werden will.

3) Muß hier wohl den Dreizack, Neptuns Scepter oder Gerichtsstab, bedeuten.

4) Neptun ruft den Dreizack als er unterwegs ist (as it went) zurück aus (paederastischer) Liebe zu dem schönen Leander. Der Dreizack verwundet ihn darauf als er wider in seine Hand kommt, um den Neptun dafür zu strafen, daß er ihn nach solchem Lumpen geworfen habe.

5) D. h. als ob es ihm leid thäte, daß Neptun nicht kurzen Process machte, um bei ihm zu seinem Ziele zu gelangen. Die scheinbar zarte moralische Betrachtung, welche sich an diese „Sauerei“ schließt, ist der frechste Cynismus der ganzen Episode. Sie ist nur eingeschoben, um das — auf Shakespeare schielende — unsinnige Urtheil über die „illiterate hinds“ anzuflicken, das aber auch nur den Zweck hat, in diesem sauberen Zusammenhange eben auf Shakespeare zu weisen.

Relenting thought, remorse, and pity rests;
And who have hard hearts und obdurate minds,
But vicions, hare-brain'd, and illiterate hinds [1])?
The god, seeing him with pity to be mov'd,
Thereon concluded that he was belov'd [2]);
(Love [3]) is too full of faith, too credulous,
With folly and false hope deluding us);
Wherefore, Leander's fancy to surprise,
To the rich ocean for his gifts he flies.
'Tis wisdom to give much; a gift prevails

When deep persuading oratory — d. h. mit anderen Worten: die steifleinene allegorische Kunst der Herren Akademiker, deren „deep persuading" Ausgeburt auch diese Dichtung, insbesondere diese saubere Episode ist — fails."

Das Seitenstück zu dieser elenden Allegorie, deren Inhalt nichts als Haß und Neid ist, findet sich am Anfange der III. Sestiade, und rührt unzweifelhaft von Chapman her. Die Melodie der vorigen Allegorie in langweiligster Weise varriirend, läßt er dort den Leander; während er von Sestos nach Abydos zurück (!) schwimmt, von Pluto [4]) von Kopf bis zu Fuß vergolden. Eine hohlköpfigere Aufwärmung der schofelen Midasallegorie, die ja auch Marlowe schon mehrfach in Erinnerung gebracht hatte, ist nicht zu ersinnen; die Episode reiht sich in Form und Gehalt der eben

---

1) Die Herren Akademiker sind alle Muster der Gutherzigkeit; nur die „illiterate hinds", sie bereuen nicht einmal solche Schandthaten wie diese, wenn sie ihnen auch nur angedichtet sind! Wahrlich, jener Pharisäer, der sich am Zöllner maß, hätte von Chapman und Genoßen noch viel lernen können.

2) Beneidenswerther Scharfsinn! Oder soll nur insinuirt werden, daß Leander der Ganymedes-Liebe gedient hat?!

3) Auch die Liebe des Freundes oder des maecenatischen Gönners, auf deren Zerstörung es eben abgesehen ist, wie dieser Schluß beweist. Unter „rich ocean" = reiche Wollüstlinge, ist dabei ganz speciel Southampton gemeint. Es soll der Dedication von Venus u. Adonis etwas angehängt werden. Auf sie gehn die giftigen Worte: „Leander's fancy, *to surprise*, To the rich ocean for his — the ocean's — gifts he flies", d. h. seine Phantasie wendet sich angelnd an die reichen, wollüstigen Leute, und sucht sie für sich zu captiviren (to surprise). Die grundehrliche Kunst der Gelehrten, „deep persuading oratory", die natürlich zum betteln viel zu stolz ist, wie man namentlich an dem Kunstbettler George Peele erkennen kann, muß während dessen hungern! Shakespeare war wahrhaftig in derselben Lage wie der alte Fritz; er konnte auch ausrufen: Barmherziger Himmel, mit was für Lumpenpack muß ich mich herumschlagen!

4) Offenbar John Lilly. Die Rückkehr von Sestos scheint eine allegorische Anspielung auf den — angeblichen — autobiographischen Gehalt des Wintermärchens sein zu sollen. Daß Chapman an dies gedacht, beweist der Umstand, daß der geistreiche Mann dem Leander eine Schwester Namens Hermione giebt.

besprochenen zwillingsartig an, so daß es nicht nöthig ist, darauf irgend näher einzugehn.

Nachdem wir den Häcksel dieser Allegorie kaum herunter gewürgt haben, sezt uns Chapman — in der III. Sestiade — sofort eine andere und — leider — größere Portion derselben Nährspeise vor. Da diese zweite Portion den Sommernachtstraum betrifft, so werden wir uns bequemen müßen, davon wenigstens zu kosten.

Leander wird plözlich in Abydos, während er seiner Schwester Hermione von seinem Liebesglück erzählt, zum Visionair. Eine himmlische Musik, wie sein entzücktes Ohr noch keine gehört, klingt plözlich an dasselbe, und gleichzeitig fällt ein Lichtstrahl wie ein zwanzigfarbiger Regenbogen (!) durch den Dachstuhl ins Haus herab, und damit geht die Sache los. Auf dem Regenbogen gleitet ins Haus hinab:

„The goddess Ceremony, with a crown
Of all the stars“;

und gleichzeitig mit ihr steigt der Himmel zur Erde hernieder. (!) Darauf führt uns Chapmans fruchtbare Phantasie folgendes Mirakelspiel vor:

„Her — d. h. goddess Ceremony — flaming hair to her bright feet extended,
By which hung all the bench of deities;
And in a chain, compact of ears and eyes,
She led Religion. (!) All her body was
Clear and transparent as the purest glass;
For she was all presented to the sense. (!)
Devotion, Order, State and Reverence
Her shadows (!) were; Society, Memory,
All with her sight made live, her absense die.
A rich disparent pentacle she wears,
Drawn full of circles and strange characters.
Her face was changeable to every eye;
One way look'd ill, another graciously;
Which, while men view'd, they cheerful were and holly,
But looking off, vicious and melancholy.
The snaky paths to each observed law
Did Policy in her broad bosom draw.
One hand a mathematic crystal sways,
Which, gathering in one line a thousand rays,
From her bright eyes Confusion burns to death,
And all estates of men distinguishes.
By it Morality and Comeliness
Themselves in all their sightly figures dress.
Her other hand a laurel rod applies,
To beat back Barbarism and Avarice,
That follow'd, eating earth, and excrement,

And human limbs; and would make proud ascent (!)
To seats of gods, were Ceremony slain.[1])
The Hours and Graces bore their glorious train;
And all the sweets of our society
Were spher'd and treasur'd in her bounteous eye.
Thus she appear'd and sharply did reprove
Leander's bluntness in his violent love;
Told him how poor was substance withouth rites,
Like bills unsign'd, desires without delights;
Like meats unseason'd; like rank corn that grows
On cottages, that none or reaps or sows.
Not being with civil forms confirm'd and bounded,
For human dignities and comfort founded,
But loose and secret all the glories hide.
Fear fills the chamber, Darkness decks the bride.
She vanish'd leaving pierc'd Leander's heart"[2]),

---

1) Wenn die Göttin Ceremonie erschlagen wäre.

2) Ein weiterer höchst pharisäischer Ausfall der III. Sestiade gegen den Sommernachtstraum mag wenigstens in dieser Note noch registrirt werden. Die betreffende Passage lautet:

„And this event", scil. daß jeder ihr sofort ansehe, daß sie eine gefallene Jungfrau sei, uncourtly (!) Hero thought,
Her inward guilt would in her looks have wrought;
For yet the world's fair cunning she resisted,
To bear foul thoughts, yet forge what looks she listed,
And held it for a very silly sleight,
To make a perfect metal counterfeit,
(eine Parenthese, die wohl zugleich nach Greenes Pandosto und dem Wintermärchen schielt.)
Glad to disclaim herself, proud of an art
That makes the face a pandar to the heart.
(Für das Herz anderer. Die Miene — face — spielt den Kuppler bei hoher Gönner Gunst — heart.)
Those be the painted moons — natürlich nur die shakespeareschen — nicht die lillyschen! — *whose light profane*
Beauty's true heaven, at full still in their wane.
Those be the lapwing-faces that still cry:
Here 'tis! when that they vow is nothing nigh.
Base fools! when every Morish fool — wie Marocco im Kaufm. v. V., der das goldene Kästchen wählt — can teach
That which men think the height of human reach."

Die beiden Verse: „Those be the lapwing-faces" usw. und „Here 't is" usw. werden durch verschiedene Stellen in Shakespeares Dramen, namentlich durch Measure f. M., I. 4, 32: „'t is my familiar sin with maids to seem the lapwing, and to jest, tongue far from heart", und die bekannten Worte Hamlets, Haml. V. 2, 193: „this lapwing runs away with the shell on his head", vollkommen erläutert. Der Kiebitz schützt seine Brutstätte nach der Thierfabel dadurch vor Entdeckung, daß er an anderen Stellen sich so geberdet, als ob er sie vertheidige. Dadurch ist er in der englischen Poesie zu Shakespeares Zeit das Symbol des egoi-

der in Folge dessen beschließt, die Hero zu „ehelichen“. Diese höchst prosaische Abweichung vom Pseudomusäus ist eine langweilige Persiflage des Besserungsprocesses, den Oberon in Sommernachtstraum die Liebe im Müßiggang durchmachen läßt. Außerdem läßt sich an der Passage das mühsame Bestreben nicht verkennen, die Huldigung, welche Shakespeare im Sommernachtstraum der Königin Elisabeth dargebracht hat, dadurch alles moralischen Werthes zu entkleiden, daß sie aus Beweggründen egoistisch berechnender Schlauheit und verstellter Liebedienerei hergeleitet wird. Shakespeare war eben für die Chapman, Ben Jonson usw. zu groß; es fehlte ihnen der Maßstab für seine Thaten, und deshalb verfielen sie jedes Mal der Kläglichkeit, sobald sie sich als seinen moralischen Censor aufwarfen.

Dieser Schmähung des Sommernachtstraums läßt Chapman unmittelbar eine panegyristische Verherrlichung von Marlowes Manen folgen[1]); eine Taktik, die Shakespeares Gegner wohl ein Duzend Mal befolgt haben, die mich aber nicht veranlaßen kann, auf die Sache einzugehn. Dagegen muß ich noch einen anderen Ausfall gegen den Sommernachtstraum zur Besprechung bringen, der sich in der IV. Sestiade findet; denn Chapmann redet dort beiweitem deutlicher wie in den beiden Stellen, die bisher besprochen sind; und überdies ist dieser leztere Ausfall auch von allen, welche Chapman der Romanze einzuverleiben für gut befunden hat, der bedeutenste. Die Gelegenheit, den Ausfall anzubringen, ist wider

---

stischen Liebedieners geworden, der seine eigentlichen Ziele dadurch verheimlicht, daß er Theilnahme und Sorglichkeit an denjenigen Stellen erheuchelt, die er preisgeben, ja verrathen will. In diesem Sinne sagt Lucio in Maß f. M. er spiele bei den Mädchen, die er verführen wolle, und an denen ihm sonst gar nichts gelegen sei, den Kiebitz; und in gleichem Sinne nennt Hamlet den euphuistischen Osrik, der in des Laertes Verrath gegen ihn eingeweiht ist, aber dennoch seine Botschaft mit verbindlichster Unterthänigkeit ausrichtet, einen Kiebitz, und fügt mit Rücksicht auf seine euphuistische Phrasendrechselei, die sein falsches kaltes Herz verräth, hinzu, er laufe mit der Eierschale auf dem Kopfe umher. In gleichem Sinne spricht Chapman hier von Kiebitz-Gesichtern, die schrein: Hier ist es! das heißt: hier hat mein Herz, meine ganze Seele Anker geworfen! während ihr egoistisches Ziel ganz wo anders, weit davon ab (nothing nigh) liegt. Welches Ziel diese Kiebitzgesichter verfolgen, deutet dann die Hinweisung auf den Prinzen von Marocco im Kaufmann v. V. deutlich genug an. In dieser Hinweisung liegt aber auch eine widerholte Anspielung auf Shakespeare, die vorher schon deutlicher durch die „painted moons“, gegeben ist.

1) Sest. III.: „Then, ho! most strangely intellectual fire“ bis „To loves, to passions, to society.“ Dyce schließt aus diesem Panegyricus, insbesondere aus dem Verse: „Tell it, how much his late desires J tender“, daß Chapman auf Marlowes Wunsch die Romanze fortgesezt habe; ich kann dem jedoch nicht beistimmen, sondern verstehe die Worte so, daß Chapman versichert, er sei mit Marlowes Tendenz vollkommen bekannt, und seze die Dichtung in deren Sinne fort.

mit Haren herbeigezogen, und auch sonst die Sache mit echt akademischer Plumpheit durchgeführt. Fräulein Hero wird vor den Stickrahmen gesezt, um sich die trübe Zeit zu vertreiben; sie stickt eine „Schärpe“; ein Einfall der mir nicht ganz außer Zusammenhang mit der Elfenscene in den Lustigen Weibern, insbesondre mit der dortigen Benuzung des Hosenbandordens zu stehn scheint. Eine Stickerei kann der Dichter ja wohl wie eine Malerei behandeln, und also nöthigen Falls sogar sämtliche Scenen aus Tausend und einer Nacht „sticken“ laßen. So viel Phantasie hat nun allerdings dem nach allen Richtungen hin befangenen und eingeengten Chapman nicht zu Gebote gestanden; aber auf seine Weise hat ers doch auch toll genug getrieben. Er erzählt:

„In this conceited (!) scarf she wrought beside — d. h. außer Leander —
A moon in change (!); and shooting stars — die Sterne aus Oberons Vision — did glide
In number after her with bloody (!) beams,
Which figur'd her affects in their extremes, (!)
Pursuing nature in her Cynthian body,
And did her thoughts running in change imply. (!)
. . . . . .
Beneath all these she wrought a fischerman [1]),
Drawing his nets from forth that ocean;
Who drew so hard, ye might discover well,
The toughen'd sinews in his neck did swell;
His inward strains drave out his blood-shot eyes,
And springs of sweat did in his forhead rise.
Yet was — he — of nought but of a serpent sped,
That in his bosom flew and stung him dead. (!)
And this by Fate into her mind was sent,
Not wrought by mere instinct of her intent. [2]) (!)
At the scarf's other end her hand did frame,
Near the fork'd point of the divided flame [3]),
A country virgin keeping of a vine [4]),

1) Shakespeare selbst!

2) Chapman spielt hier ebenso den falschen Propheten, wie Marlowe in der S. 59 f. besprochenen Mercur-Allegorie. Daher auch wider die Faselei von „Fate“.

3) Das soll einer rathen, was Ch. damit sagen will. Ich verstehe: a country virgin usw. near the forked point of the divided flame; d. h. ein Landmädchen (dasselbe, was in der Mercur-Allegorie vorkommt), das dem gegabelten Kupfpuze (point) des getrennten Geliebten (the divided flame) nahe stand, nämlich als Ursache!

4) keeping bedeutet nach Halliwell u. a. auch Hirschlager, und vine Schlingpflanze. Diese Bedeutungen scheinen hier in Betracht zu kommen. Das Bauermädchen, meint Chapman, sei das Hirschlager einer Schlingpflanze gewesen, welche aus hohlen Binsen Schlingen für den Stoppel liebenden Grashüpfer gebildet habe. Die Schlingpflanze ist

Who did of hollow bulrushes combine
Snares for the stubble-loving grashopper;
And by her lay her scrip that nourish'd her [1]).
Within a myrtle-shade [2]) she sat and sung;
And tufts of waving reeds about her sprung,
Where lurk'd two foxes that, while she applied
Her trifling snares, their thieveries did divide,
One to the vine, another to the scrip,
That she did negligently overslip;
By which her fruitful vine and wholesome fare
She suffer'd spoil'd, to make a childish snare.
These ominous fancies did her soul express,
And every finger made a prophetess,

Thom. Lucy, der wohl deshalb „vine" genannt ist, weil er ein Zecher war. Der Grashüpfer, die Heuschrecke, soll Shakespeare sein, der mit Rücks. a. seine Jagdpassion eben „stubble-loving grashopper" genannt ist. Möglicher Weise ist derselbe an jenem Unglückstage, wo er als Wilddieb gefangen genommen wurde, in einen Binsensumpf getrieben, und dadurch am Entfliehen gehindert. Daraus scheint dann Chapmans Erfindungsgabe die „hollow bulrushes" gemacht zu haben. In der Folge wendet Ch. die Sache scheinbar so, als ob das Bauermädchen die Schlingen gemacht habe; es wird sich jedoch zeigen, daß ich den Sinn der Stelle vollkommen richtig angegeben habe.

1) Der Vers muß als erläuternde Apposition zu grashopper genommen werden. Derselbe wäre ihr Recorder (scrip = scriptum), der für ihren Unterhalt gesorgt hätte, gewesen (bez. geblieben), sofern sie ihre Treupflicht (her lay) erfüllt hätte.

2) Sie spielte die jungfräuliche Braut, während um sie herum Anpflanzungen (tufts) von ungezähmter Veränderungssucht (waving reeds) aufschoßen. — In diesen Anpflanzungen lauern nun zwei Füchse und diese gerathen mit einander in Zwietracht durch ihre Diebereien (that their thieveries did divide), während, d. h. eben weil das Mädchen (für beide) die Schlingen ihrer Coquetterie (trifling snares) aufstellt. Der eine Fuchs richtet seine Diebereien gegen die Schlingpflanze (vine), der andere stellt dem „scrip" nach. Der erste Fuchs ist der Recorder Shakespeare, der in Lucys Wildpark Jagdfrevel begeht; der andere ist Lucy selbst, der eben dem Recorder nachstellt. Den Recorder läßt das Mädchen in ihrer Fahrläßigkeit (negligently) entwischen (overslip); d. h. sie zwingt ihn durch ihr leichtsinniges Benehmen zur Flucht. Die Folge davon ist, daß das Mädchen es erleben muß, daß ihr guter Name (wholesome fare) zu Grunde gerichtet, und ihre fruchtbare Schlingpflanze ihrer Früchte beraubt wird, um (to) diese Begebenheit — in Venus u. Ad. — dazu zu benuzen, daraus — für Southampton u. a. — eine kindische Schlinge zu machen. Seine Ehefrau und ihren Buhlen Lucy hat Shakespeare ja in der That in der Romanze sehr scharf mitgenommen. — Das sind nach Chapman wie nach Marlowe Entstellungen, und deshalb schließt er in den folgenden vier Versen damit, Heros Stickerei als „Prophezeihung" hinzustellen, welche dermaleinst Shakespeares Lügengewebe ad absurdum führen solle. Diese Allegorie ist ein wahres Cabinetsstück akademischer Poeterei.

To show what death was hid in love's disguise,
And make her judgement conquer Destinies.

Die Pointe dieser allegorischen Doppelstickerei ist, zu zeigen, daß Shakespeare gar nicht in der Lage sei, die Rolle zu spielen, welche er im Sommernachtstraum, besonders in Oberons Vision, spiele, sobald er nicht die Wahrheit auf den Kopf stelle; und daß er daher schon in Venus u. Ad. sich bemüht habe, das zu thun.

Auch die V. Sestiade enthält noch langathmige, tödlich langweilige Sticheleien auf den Sommernachtstraum, z. B. eine Ode auf Hymen; ebenso ist der Schluß des ganzen Gedichts (Sest. VI: „Neptune for pity in his arms idid take them" usw.) auf eine Persiflage des Sommernachtstraums, nsbesondere der Rüpel-Tragikomödie berechnet; wir haben indeß von diesem Theile der harten chapmanschen Kost schon so reichlich genießen müßen, daß wir uns diese lezten Dosen schenken wollen. Dagegen ist hier nothwendig noch eine andere Passage der VI. Sestiade ans Licht zu ziehn, welche gewißermaßen als historischer Aufschluß über die unsaubere Neptun-Allegorie der II. Sestiade (S. S. 65 ff.) betrachtet werden muß. Selbstverständlich ist auch hier alles Gemeinheit und Frechheit; das kann uns, denen Shakespeares Werke die unantastbaren Garanten seiner moralischen Echtheit sind, indeß nicht hindern, auch diesen Unrath noch mit kaltem Blute zu beaugenscheinigen; sind doch in Chapmans Mist zufällig ein Par biographische Goldkörner versteckt, die wir — leider — eben nur dort finden.

Am Anfange der VI. Sestiade ist Leander und seine Sippe mit Zurichtung der Anstalten zu seiner Hochzeitsfeier (!) in Abydos beschäftigt; es zieht aber ein Gewitter herauf, das nahende Verhängniß anzukündigen. (!) Chapman sagt:

„Air felt continual thunder with the noise
Made in the general marriage violence[1]);
And no man knew the cause of this expense,
But the two hapless lords Leander's sire
And poor Leander[2]), poorest where the fire
Of credulous love made him most rich surmis'd[3]),

1) With the moise that made violence in the general marriage. Was soll das general marriage sein? Der Sommernachtstraum, wo gleich 3 Pare auf ein Mal Hochzeit machen! — Der betäubende Lärm dort ist vermuthlich eine Anspielung auf III. 2, wo Robin den Lysander und Demetrius im Zauberwalde umherjagt. Wahrscheinlich ist die Scene auf Shakespeares Theater, wie es Oberons Charakter durchaus entspricht, als Gewitterscene gegeben. Die betreffende Bühnenweisung ist verloren gegangen. Der folgende Vers soll nur ein Hohn auf diesen Gewittersturm sein.

2) Shakespeare und sein gnädiger Herr (sire) Oberon. „the two hapless lords" ist eine Anspielung auf Demetrius und Lysander.

3) surmising = eifersüchtig argwöhnisch. Ich vermuthe, daß Chp. hier auf gewiße Sonette Shs. sticht.

As short was he of that himself so priz'd [1]),
As is an empty gallant full of form,
That thinks each look an act, each drop a storm,
That falls from his brave breathings; most brought up [2])
In our metropolis, and has his cup
Brought after him to feasts; and much palm bears
For his fair judgement in the attire he wears [3]).
Has [4]) seen the hot Low-Countries, not their heat;
Observes their rampires (= ramps, Dirnen) and their (der rampires) buildings yet;
And for your sweet discourse, for mouths is heard
Giving instructions with his very beard [5]);
Has gone with an ambassador, and been
A great man's mate in travelling even to Rhene;
And then puts all his worth in such a face

---

1) So die zweifellos richtige, auch von Dyce adoptirte Lesart. Die Varianten „he" für so, oder „surpris'd" statt so priz'd — „he surpris'd" kann gar nicht in Frage kommen — sind bloße Emendationen des Misverstandes. Das that himself so prized, was er selbst so hoch gestellt hat, geht auf die erotischen Dichtungen Shakespeares, namentlich auf seinen Romeo. As *is* an empty gallant (ein verlaßener Liebender) usw. geht ebenfalls wider auf Shakespeare, obwohl er allegorisch auch unter Leander gemeint ist. Die folgenden Sticheleien nun sind sämtlich auf eben diesen „empty gallant" zu beziehn.

2) Zur „upstart" crow gemacht. Der erst in unserer Hauptstad London so hoch gekommen ist! Eigentlich ist zu construiren: „his brave breathing is most brought up in our metropolis." breathing ist hier Muth, muthige Rede; daher „brave" breath., das so viel wie Großsprecherei, herausforderndes Auftreten sagen soll. Diesem brave breathing stellt Chp. später das ehrlose und feige Verhalten in den Niederlanden entgegen. Zum folgenden has his cup brought usw. ist ebenfalls brave breathing als Subject zu suppliren. Chp. meint, durch sein brave breathing (Prahlerei und Pharisäerthum), sei Shakespeare hoch gekommen; er habe aber auch stets seinen Schröpfkof (cup) bei sich (hinter sich versteckt, after him) gehabt bei den Festen, die er den Londonern bereitet (to feasts). Das to feasts erinnert lebhaft an Marlowes Anspielung auf die jährlichen Adonis-Feste; der Schröpfkopf an die bedeutenden Einnahmen, die Sh. aus dem Wintermärchen gezogen.

3) Dank dem sittlichen Anschein, den er sich zu geben weis, und den geschickten poetisch symbolischen Formen, worein er seine Ideen kleidet, (for his fair judgement in the attire he wears) hat er viel Siege davongetragen. Ein höchst interessantes Geständniß aus dem Munde dieses verbitterten, hämischen Feindes.

4) Wie gesagt ist der „empty galland" Subject zu diesem has seen; die Construction ist aber — wohl nicht unabsichtlich — so, daß man eigentlich his brave breathing auch hier und im Fortgange der wilden Invective als Subject suppliren sollte. Sachlich kommt das auf dasselbe hinaus.

5) Anspielung auf den Gaunerbart des Autolycus und die Bart-Rede des Webers Bottom. his *very* beard = der richtige B. für Sh. selbst. soll sagen, das seien für Shakespeare echte Bärte.

As he saw brave men make, and strives for grace
To get his news forth [1]); as when you descry
A ship, with all her sails contends to fly
Out of the narrow Thames with winds unapt [2]);
Now crosses, then there, then this way rapt [3]);
And then has one point reach'd, then alters all,
And to another crooked reach does fall
Of half a bird-bolt's shoot, keeping more coil
Than if she danc'd upon the ocean's toil [4]).
So serious is his trifling company
In all his swelling ship of vacantry.
(D. h. „akademischer" vacantry!)
And so short of himself in his high thought
Was our (!) Leander in his fortunes brought,
And in his fort (!) of love that he thought won;
And otherwise (!) he scorns comparison.
Oh, sweet Leander, thy large worth J hide
In a short grave [5])! Ill-favour'd storms must chide
Thy sacred favours [6]). J in floods of ink
Must drown thy graces, which white paper drink,
Even as thy beauties did the foul black seas;
J must describe the hell of thy decease,
That heaven did merit; yet J needs must see

---

1) Die schmuzige Verdächtigung ist, erst habe Shakespeare die verächtliche Rolle eines „great man's mate" (Gatte oder Gattin!) gespielt, und jezt die Miene des muthigen, für Tugend begeisterten Mannes angenommen, um die Gunst vornehmer Leute zu gewinnen: „to get his news forth", d. h. um die Dinge, die er über sich ausposaunen will, veröffentlichen zu können. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich annehme, daß dabei wider Venus u. A. das Stichblatt ist.

2) Dies stolperige Gleichniß soll insinuiren, daß Shakespeare sich damals jenen schmachvollen Bedingungen gefügt habe, um nur so schnell wie möglich von dannen zu kommen.

3) „A sort of shifting companions", sagt Nash!

4) Chapman verliert in seiner Erregung die Zügel aus seinen Händen. Er spricht gleichnißweis von einem fliehenden Schiff, weil Shakespeare zufällig zu Schiffe entflohn ist; aber das Schiff entschlüpft ihm hier ganz, und er spricht lediglich von Shakespeare selbst. Nachdem er ein Ziel erreicht, sagt Chapman, ändert er wider alle seine Gesichtspunkte, und verfällt auf ein neues verkehrtes Beginnen (crooked reach), wo er wider nicht den Vogel abschießt, sondern mit einer Vogelflinte von nur halber Tragweite spielt, dabei aber für mehr Lärm sorgt, als zu der Zeit wo er sich auf dem Ocean tanzend abmühte, d. h. mit den Nöthen des Lebens zu kämpfen hatte. „bird-bolt's shoot" ist nach Dyce ein Flizbogen, womit die Vögel getödet, aber nicht verwundet wurden.

5) Die Malice ersezt die „Länge", obwohl auch diese reichlich genug gemeßen ist.

6) Dyce: „J. e. looks, countenance." Ms. Es. favours = Gnade (bei Elisab.)

Our painted fools and cock-horse peasantry[1]).
Still, still usurp, with long lives, loves and lust,
The seats of Vertue, cutting short as dust
Her dear brought[2]) issue; ill to worse converts,
And tramples in the blood of all deserts[3])".

(Biographische Ergebnisse der chapmanschen Angriffe.)

Die biographische Erheblichkeit dieser sonst so öden Passage liegt darin, daß Chapman berichtet, der „empty gallant", d. h. Shakespeare, sei mit einem „ambassador" der Königin Elisabeth in die Niederlande abgegangen, und habe von dort aus als „a great man's mate" den Rhein bereist[4]). Der Gesandte und Bevollmächtigte, von dem hier die Rede ist, kann nicht wohl ein anderer sein, wie Leicester, der bekanntlich 1585 als Oberbefehlshaber der englischen Truppen und als Diplomat von der Königin Elisabeth in die Niederlande geschickt wurde. Dorthin nahm er auch eine Schauspielertruppe mit[5]) und Chapmans Andeutungen sind gewiß so zu verstehn, daß Shakespeare dieser Truppe, bez. dem persönlichen Gefolge Leicesters (Elze, a. a. O.), angehört habe. Ja wir besizen, sogar noch Urkunden, welche einen ziemlich nahen Beweis dafür liefern, daß Shakespeare wirklich jener Truppe angehört hat. Es ist das ein von K. Elze — a. a. O. — mitgetheilter Brief Phil. Sidneys vom 24. März 1586, der eines zu der Truppe gehörigen „jestler" Will erwähnt, und der schon von Will. Bell, Sh.'s Puck a. his Folkslore, II. 233 f., auf Shakespeare gedeutet ist[6]). Chap-

---

1) Unsere trozigen Bauerbengels. Shakespeare wird, wie ich schon gesagt und gezeigt habe, von den Akademikern mit Vorliebe als Bauer behandelt. cock-horse ist nur eine Malice statt cuckold.

2) Erzeugt. Dyce zieht die Lesart „bought" vor.

3) Siehe Pandosto und Wintermärchen.

4) Die erste, aber weit dunklere Anspielung auf die Thatsache findet sich, glaube ich, in Nashs Pierce Penonyless, wo S. 21 (Weit. Beitr., I. 142) Shakesp. als „obscure upstart gallant" (!) vorgeführt, und als „checkmate with princes" bezeichnet wird. Das verb. to check bedeutet in Shs. Zeit (Percy, Reliques, S. 78, bes. Note) auch to chide, und so hier. Auch Summer's l. W. (Sh. d. Kpfr., III. 654) spielt darauf an, indem der Winter von „soldiers not employ'd in wars" und „word-warriors" schwazt.

5) Vergl. Alb. Cohn, Sh. in Germany usw., Thl. I, S. S. XXII. ff. und K. Elze, Abhandlungen, S. 282.

6) Leider habe ich im IV. Bande meines „Shakesp. der Kämpfer" recht ungenirt über diesen Einfall gespottet, auf den einzugehn ich mich jezt selbst genöthigt sehe; ich muß aber noch heute behaupten, daß er an und für sich bei Bell wie ein recht windiges Luftschloß aussieht; und Bells Werk ist auch sonst an Gebäuden dieser Art erstaunlich reich. Dabei bemerke ich, daß sich in dem londoner Literaturblatt „The Athenaeum", Jahrg. 1871, in der Nummer vom 20. Mai (S. 623) eine — auch von Elze (a. a. O. S. 285, N. 1) in Bezug genommene — Anzeige findet, wonach Halliwell in Leicesters Privatcontobuch, das in der Longbridge-Collection in Warwickshire aufbewahrt wird, Contirungen gefunden haben soll, welche den unwiderleglichen Beweis dafür liefern, daß Sidneys Will

mans wegwerfende Andeutungen über die Rolle, die Shakespeare in den Niederlanden gespielt, sind der Identification von Sidneys Will mit unserem Dichter gewiß nicht hinderlich; und wenn Shakespeare seinen Edgar im Lear sich das Gesicht mit Ocker beschmieren läßt usw., so hat das ganz den Anstrich, als tauchten hier Lebenserinnerungen in poetischer Transformation auf[1]). Leicester wurde aber bekanntlich von seinem Stiefsohn Essex in die Niederlande begleitet, und in diesem würden wir also den „great man" zu vermuthen haben, dessen „mate" Shakespeare gewesen sein soll, und mit dem er den Rhein, d. h. Deutschland, bereist hat.

Daß sich Shakespeare unmittelbar vor seinem Auftreten in London in so zweideutiger Stellung befunden, erklärt auch am besten, das ungemeßene Hochgefühl, das ihm die Akademiker entgegensezten, und die hochmüthig beleidigende Art, wie Thom. Nash 1589 in dem Sendschreiben an die Studenten von ihm spricht. Weiter lüften die in Rede stehenden Thatsachen den Schleier des Geheimnißes darüber, wie Shakespeare zu der freundschaftlichen Bekanntschaft mit Southampton gekommen. Hier ist Essex, Southamptons Freund, der Vermittler. Da keine Dedication irgend eines shakespeareschen Gedichts an Essex vorhanden ist, so sind wir zu der Annahme gezwungen, daß sich Shakespeares Verhältniß zu ihm aus uns unbekannten Gründen wider gelöst hat[2]). Und auch das ist für die Shakespeare-Biographie nichts weniger als gleichgiltig. Eine von K. Elze aufgestellte, von Herm. Kurz mit mindestens sehr zweischneidigen Gründen unterstüzte Hypothese, die ich seit Jahren bekämpft habe, will ja allerdings den Sommernachtstraum als das auf Essexs Verlangen für ihn gedichtete Hochzeitsstück betrachtet wißen; in Wahrheit aber liegt die Sache so, daß man die freimüthige Sprache, die Shakespeare in diesem Drama der reinen Phantasie über sehr heikle, die Familie des Grafen Essex betreffende geschichtliche Thatsachen führt, gradezu nicht begreifen kann, wenn man voraussezt, daß Shakespeare damals noch durch irgend welche Rücksichten auf Leicester und Essex gebunden gewesen wäre. Shakespeares Aufenthalt in den Niederlanden hellt endlich auch noch einen dritten Punkt auf, der der Forschung bisher die größten Schwierigkeiten bereitet hat, nämlich die Frage, wie es möglich gewesen, daß der große Dramatiker deutsche Stücke, wie den Peter Squenz, Ayrers Schöne Sidea, die Tragödie von der Ehebrecherin des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfen-

---

nicht Shakespeare, sondern William Kempe ist. Weitere Veröffentlichungen dieses angeblichen Fundes sind ms. Ws. nicht erfolgt, und kann derselbe daher für die Frage nicht in Betracht kommen.

1) Vergl. auch Son. 110.

2) Die Dedication kann aber auch Vorsichts halber unterlaßen sein, um dem Klatsch der Akademiker keine neue Nahrung zu geben. Vergl. Son. 36 u. 104.

büttel, gekannt und also benuzt haben könnte[1]). Diese Thatsache verliert all und jede Unwahrscheinlichkeit, sobald feststeht, daß Shakespeare Mitglied der leicesterschen Truppe, und als solches 1585 bis 1587 in den Niederlanden gewesen ist, und außerdem sogar noch mit Essex Deutschland bereist hat. Die Niederlande gehörten damals politisch, und, wie z. B. das Leben des Andr. Gryphyus beweist, selbst noch in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, geistig noch durchaus Deutschland an, und der äußerst schnell und sorgfältig beobachtende und sich orientirende Shakespeare, der zweifellos damals bereits seinen Weg vor sich liegen gesehn hat, wird nicht ermangelt haben, seine Bekanntschaft mit Deutschland und dessen — damals noch recht linkischen — dramatischen Producten zu machen. Noch später kann er sich dann durch die englischen Schauspieler, die in Deutschland reisten, nothdürftig haben auf dem Laufenden erhalten laßen. Shakespeare hat die Deutschen in den Niederlanden offenbar schäzen gelernt, während er dort naturgemäß jene Abneigung gegen die Franzosen faßte, die sein Heinrich V., sein Doctor Cajus usw. wohl erkennen laßen. Die merkwürdige, vom Dichter so auffallend stark betonte Antithese von Wittenberg und Paris in seinem Hamlet, über die von Schlegel bis Tschischwitz so vielerlei, z. Thl. recht krause, Conjecturen aufgestellt sind, sie stammt offenbar aus den Niederlanden; und sie ist uns zugleich Gewähr, daß der Dichter, so viel er sonst konnte, die in sein Fach einschlagende Literatur der Deutschen ins Auge gefaßt hat.

Der Leser wird sich aus alle diesem überzeugen, daß Chapmans schmuziger Ausfall gegen Shakespeare doch immerhin zu etwas gut ist. Wir wollen dem Manne seinen Schmuz laßen; aber sein Brauchbares uns doch aneignen. Es wird aber auch gut sein, uns noch etwas genauer über Chapmans Stellung unter den Dichtern der elisabethischen Zeit zu orientiren; wir werden dadurch auch zu Ben Jonson geführt werden, der der marlowe-chapmanschen Romanze Hero u. L. gegenüber wider jene bißige antishakespearesche Parteistellung einnimmt, die wir von ihm erwarten müßen.

(Chapmans Verhältniss zu Ben Jonson.)

Mor. Carrière sagt, (Renaissance u. Reformation in Bildung, Kunst u. Literatur, 2. Aufl., Leipzig 1873, 8°, S. 526) über Chapman: „Der Homerübersezer Chapman war ein vortrefflicher Erzähler“ — (das haben wir gesehn!); „aber ihm mangelte die dramatische Spannkraft“. — (Nur die? Mir scheint, zum Dichter habe ihm nicht mehr wie alles gemangelt. Er war ein langweilig phantasieloser Pedant, der sich — grade so wie Jonson — einbildete, mit Buchgelehrsamkeit laße sich die ganze Welt hofmeistern und ihr imponiren. — „Aus der volksthümlichen Richtung“ — Carrière meint von Marlowe und Greene — „ging er zu Ben Jonsons Schule

1) Sh. hat in den Niederlanden wahrscheinlich auch den Stoff zu seinem Titus Andronicus kennen gelernt. Vergl. Cohn, a. a. O., S. XLIV.

hinüber.“ Sollte er dazu nicht zu alt gewesen sein? Ich glaube, hier zeigt sich wider deutlich, wie ganz die herrschende Lehre den akademischen Charakter der sogen. Shakespeare-Vorschule übersieht. Meiner Auffaßung nach kann bei Chapman von keinem Uebergange die Rede sein; er ist vielmehr auf seinem akademischen Standpunkte stehn geblieben, und der Ueberläufer war nicht er, sondern Jonson. Nachdem dieser sich vergeblich abgemüht hatte, die Flügel in der freien echten Kunstluft Shakespeares auszubreiten und zu schwingen, und immer wider durch sein körperliches Bleigewicht unsanft zu Boden geworfen war, ging er verdroßen zu den Akademikern und ihrer Dressurkunst über, und — wurde einer der verbißensten, hartnäckigsten und in lächerlichster Potenz arroganten Widersacher des großen Dramatikers; ja, nachdem auch Thom. Nash abgewirthschaftet hatte, wurde er sogar gradezu der Chorführer der antishakespeareschen Clique. Das führte natürlich von selbst zu der Bundesbrüderschaft, von der noch einige Monumente erhalten sind. An einem davon hat Chapman selbst mit gearbeitet; es ist die Komödie Eastward Hoe von Chapman, B. Jonson und Marston. Darin kommt ein Lackei (foot-man) vor, dem geistreicher Weise der Name „Hamlet“ beigelegt ist, und ein Wasserträger redet ihn an: „'Sfoot, Hamlet, are you mad?“ Daß damit Shakespeares Hamlet verspottet werden soll, ist handgreiflich [1]). Durch solche Wize suchte diese akademische Gesellschaft sich für ihre Impotenz schadlos zu halten. Damit: Chapman, leb wohl!

Das andere Monument dieser treuen Brüderschaft ist von Ben Jonson allein errichtet; und das müßen wir uns etwas näher beschaun.

(Jonsons Benuzung von Hero und Leander in Ev. M. in h. H.)

Das anerkannt beste Stück Ben Jonsons, sein Every Man *in* his Humour ist nach seiner eigenen Angabe in demselben Jahre 1598 auf die Bühne (Globe) gebracht [2]), wo die Romanze Hero u. L.

---

1) K. Dietrich macht in seiner erstaunlichen Abhandlung „Hamlet, der Constable der Vorsehung“ (!), S. 26, einen ganz falschen Gebrauch von dieser Stelle, weil auch er in dem Wahne befangen ist, Shakespeares Person sei durch allgemeine Beliebtheit gefeit gewesen.

2) Der lange autopanegyristische, didaktische Prolog mit seinen zahlreichen, gegen Shakespeare gekehrten Spizen — das Wintermärchen, der Sommernachtstraum und Heinrich IV. (!) werden darin bekrittelt — kann aber erst nach Shakespeares Rücktritt von der Bühne hinzugefügt sein. Die vier lezten Verse desselben:

„J mean — als Gegenstand seiner Satyrkomödie — such errors as you all confess,
By laughing at them, they deserve no less:
Which, when you heartily do, there's hope left then,
You, that have graced monsters, may like men“,

gehen wenigstens augenscheinlich auf den verhaßten Tempest, insbesondere auf dessen Caliban. Deshalb kann ich auch Carrière, a. a. O., um so weniger darin beistimmen, daß dieser Prolog schon zu der Redaction

mit Chapmans Fortsezung im Drucke erschien; und in dieser Komödie findet sich das Monument, bestehend in einer tendenzmäßigen Unterstüzung der antishakespeareschen Polemik der Romanze[1]). Es ist folgende Passage aus IV. 1, einer theilweisen Parodie der Rüpelscenen in Olivias Hause in Was ihr wollt:

Bridget, Schwester des Hausherrn, in dessen Hause die Scene spielt:

Servant — gemeint ist ihr Verehrer Matthew, der später die Stelle aus Hero u. L. recitirt — in troth, you are too prodigal
Of your wit's treasure, thus to pour it forth
Upon so mean an object as my worth.
Matthew[2]). You say well mistress, and J mean as well.
Downright[3]). Hey-day, here is stuff[4])!
Wellbred[5]). O, now stand close. Pray heaven, she can get him to read; he should do it of his own natural impudence.
Bridg. Servant, what is this same, J pray you?
Matth. Marry, an elegy! an elegy! an odd toy.
Downr. *To mock an ape withal.* O, J would sew his[6]) mouth up now.
Dame Kiteley. Sister[7]), J pray you, let's hear it.
Downr. Are you —scil. Frau Kitel. — rhyme-given[8]) too?
Matth. Mistress, J'll read it, if you please.

---

von 1598 gedichtet sei, als er den Prolog überhaupt ms. Es. viel zu glimpflich beurtheilt.

1) Dyce sagt in seiner Einleitung zu Hero u. L.: „Jonson . . . in his Every Man in his Humour has cited Hero und Leander; and he is reported to have of it often spoken in terms of high praise.“ Das sieht ganz aus wie Jonson, ist aber durchaus kein Zeugniß für den Kunstwerth der Dichtung, als welches Dyce unverkennbar die Thatsache verwerthen möchte. Später giebt Dyce auch die Stelle an, wo Jonson das Citat anbringt; dabei bleiben aber — grade wie bei dem Citat in Wie es euch gefällt — die näheren Umstände völlig außer Acht; und so gestaltet sich die Sache hier wie dort zu einer bloßen Glorification Marlowes, wie sie dem Nationalgefühl des heutigen Engländers behagt.

2) Derselbe wird im Personenverzeichniß als „The town-gull“ bezeichnet.

3) Im Personenverzeichniß als „plain squire“, d. h. als offenherziger Hofdiener bezeichnet. Wir werden sehen, er vertritt in unserer Scene Shakespeare; und, füge ich hinzu, bei der Aufführung auf dem Globe hat Shakespeare höchst wahrscheinlich grade diese Rolle gegeben.

4) Zur Komödiendichtung, um aus Matthew einen Aguecheek zu machen?

5) Downrights Halbbruder. Beide Halbbrüder stehen sich so schlecht mit einander wie etwa Shakespeare mit den Akademikern.

6) The ape's; aber auch Matthew's.

7) Gemeint ist Brigitte.

8) So daß du glaubst, was in den Reimen gesagt ist?

Bridg. Pray you, do, servant.

Downr. *O, here's no foppery! Death, J can endure the stocks better.*

Edw. Kno'well[1]). What ails thy brother[2])? Can he not hear the reading of a ballad?

Wellbr. O, no; a rhyme to him is worse than cheese or a bagpipe[3]). But, mark, you lose the protestation.

Bobadil. Master Matthew, you abuse the expectation of your dear mistress and her fair sister. Fie, while you live, avoid this prolixity.

Matthew. J shall, sir. (Reads):

„Rare creature, let me speak without offence.
Would Heaven my rude words had the influence
To rule thy thoughts, as thy fair looks do mine,
Then shouldst thou be his prisoner, who is thine"[4]).

Stephen, die jonsonsche Copie des Junker Andrew Aguecheek, schüttelt den Kopf, nachdem er diese Verse gehört hat.

---

1) Junger gentleman, der später höchlich belobt wird.

2) Die Worte: Was ärgert, schmerzt deinen Bruder? sind an Wellbred gerichtet.

3) Man erinnere sich, was Shakespeare selbst im Kaufm. v. V. mit Rücksicht auf John Lilly über die Wirkung des Dudelsacks sagt. (S. 55.) Eben deshalb schließt Jonson die Worte an: „But, mark, you lose the protestation."

4) Diese Verse sind der 1. Sestiade, und dem unzweifelhaft marloweschen Antheile an der Romanze entlehnt; aber Marlowe sagt im ersten Verse nicht „rare" creature sondern fair cr., und im zweiten nicht: „would Heaven", sondern: „J would", und endlich im dritten nicht „to rule", sondern „to lead". Dyce ist der Meinung, diese Abweichungen seien aus Gedächtnißfehlern Jonsons zu erklären; dem kann ich mich jedoch nicht anschließen, sondern muß annehmen, daß namentlich bei dem „Would Heaven" ganz entschieden eine absichtliche Abweichung vom echten Texte vorliegt. Wir haben gesehn, daß Marlowe darauf aus ist, die Darstellung Shakespeares in Venus u. Ad. als heuchlerisch zu verdächtigen, und ihr die ungeschminkte Wahrheit in seiner Romanze entgegen zu sezen. Jonson greift nun jene vier Verse als epigrammatischen Ausdruck dieser — nach ihm selbstverständlich vollberechtigten — Tendenz heraus, und modificirt dem entsprechend Marlowes Worte, die wohl gedruckt vor ihm lagen, durch das „Would Heaven" und das „rule" des dritten Verses, um diese Pointe noch stärker hervorzukehren. Die Aenderung „Rare" creature aus Fair creature ist nur eine nebenher laufende Malice, die das Unterfangen, aus Shakespeares Weib eine Venus zu machen, in jonsonscher Weise dem Spott der „Freunde" noch mehr preisgeben soll. Die Worte sind nämlich dem ersten oratorischen Ansturm Leanders auf Hero entlehnt, und Jonson macht sie hier zu einer Art Bekenntniß Shakespeares betreffs der durch Venus u. Ad. verfolgten — angeblichen — Tendenz: laßt euch von mir nur beschwazen, dann ist Lucy mein Gefangner, wie ich seiner war. Damit hängt auch der Name Downright (Rechtsverdreher!) zusammen; und diese Tendenz erklärt handgreiflich, weshalb dieser Wahrheitsunterdrücker grade die von Jonson ausgewählten vier Verse, dieser „Ballade" nicht vorlesen laßen will.

Edw. Kno'well. 'Slight, he shakes his head like a bottle, to feel an there be any brain in't.

Wellbr. Sister[1]), what, have you here verses? Pray you, let us see. Who made the verses? They are excellent good.

Matth. O, master Wellbred, 't is your disposition to say so, sir. They were good in the morning; J made them ex tempore in the morning[2]).

Wellbr. How ex tempore?

Matth. J would J might be hanged else[3]); ask Captain Bobadil. He saw me write them at the — pox on it! — star yonder[4]).

Steph. Cousin, how do you like this gentleman's verses?

Edw. Kno'well (eben der „cousin"). O, admirable! The best that ever J heard, coz!

Steph. Body of Caesar! they are admirable! The best that ever J heard, as J am a soldier.

Downr. J am vext! J can hold ne'er a bone of me still! Heart — Anrede an Frau Kiteley — J think, they mean to build and breed here[5]).

Wellbr. Sister Kiteley, J marvel you get you not a servant, that can rhime and do tricks too[6]).

Downr. Oh, monster! Impudence itself! tricks! Come, you may practise your ruffian tricks somewhere else, and not here, J wiss[7]). This is no tavern, no drinking-school, to vent your exploits in.

---

1) Brigitte.

2) morning ist Wortspiel für mourning. Matthew meint: sie waren eine heilsame Cur für, ein heilsamer Spott auf (in) den Trauernden, d. h. den Dichter von Venus u. Ad. und A lover's complaint usw.; ich habe sie den Zeitverhältnißen und Zeitbedürfnißen gemäß (ex tempore) auf den Trauernden gemacht.

3) to hang ist hier in demselben obscönen Sinne zu nehmen, wie es der Narr in Was ihr wollt, I. 5, gebraucht. Ich wünschte meinen geschlechtlichen Gefühlen und Bedürfnißen bei einer neuen Geliebten (else) Luft machen zu können, scil. da ich von meiner Frau vertrieben war. Das folgende ask Capt. Bob. ist offenbar eine Anspielung auf den Falstaff der Lustig. Weiber und sein zuchtloses Liebewerben.

4) Der Stern ist die Venus. Der Saz ist nur hinzugefügt, um die Beziehung der Stichelei auf die Romanze Venus u. Ad. noch deutlicher zu machen.

5) Doppelsinnig. Der Hauptsinn ist: sie beabsichtigen mit ihren Versen (here) gewiße Vorstellungen und Gedanken anzuregen, bildliche Anspielungen zu machen und damit zu verdächtigen.

6) Anspielung auf die Dedicationen von Venus u. Ad. und Lucretia, besonders die erstere. Eben deshalb läßt Jonson auch am Eingange des Auftritts und später noch ein Mal die Brigitte den „town-gull", den „Narren von London", Matthew ihren „servant" nennen. Downright muß sich natürlich der ihm zugetheilten Rolle entsprechend über diese Stichelei ärgern wie ein Unsinniger.

7) wiss, wis; ich weis.

Wellbr. How now, whose cow has calved?
Downr. Marry, that has mine, sir. (!) Nay, boy (d. h. Wellbr.), never look askance[1]) at me for the matter; J will tell you of it; ay, sir, you and your companions; mend yourself when J have done.

Nun kommt es zum Streit, einer bloßen Allegorie der literarischen Streitigkeiten Shakespeares mit den „Wellbreds", d. h. den Akademikern. Das Uebrige der Scene interessirt hier nicht mehr.

Hätte der Dramatiker des „Humors", eben Jonson, nur einen Anhauch von Humor, so ließe sich vielleicht auf diese Scene und die Legion ihrer jonsonschen Geschwister das göthesche Wort anwenden: „mit wenig Wiz und viel Behagen"; so kann man nur davon sagen: ohne allen Wiz, und ohne jegliches Behagen! Es ist ein Zeichen davon, wie fest die antishakespearesche akademische Clique zusammengemauert war, daß man es unternehmen konnte, mit solchen spizfindig verkniffenen und vergrämelten Verstandeserzeugnißen den gewaltigen Strom von Shakespeares hinreißender Dichtkunst eindämmen oder gar abdämmen zu können. Außerhalb der Clique kann dies augurische Blinzeln und Händedrücken nicht einmal bemerkt, geschweige denn verstanden sein, so daß das Auditorium bei Auftritten wie dieser theils geistig, theils auch körperlich in Schlaf versunken sein muß. Doch das ist Jonsons, nicht unsere Sache; unsere Sache dagegen ist, zu constatiren, daß Jonson noch in seinem Volpone gewagt hat, die aller schmuzigste Verdächtigung, welche Chapman in seiner Fortsezung von Hero u. L. gegen Shakespeare ausgesprochen hat, wider aufzugreifen und in seiner raffinirten Weise aufzuwärmen. Es wird richtig sein, die Besprechung von Hero u. L. mit dieser Feststellung abzuschließen.

(Jonsons Benuzung von Chapmans Antheil an Hero u. L. im Volpone.)

Freiherr v. Friesen meint in seiner Studie „Ben Jonson", Deutsch. Sh.-Jahrb., X. 130 f.: „Aus dem zu Tage liegenden oppositionellen Charakter Ben Jonsons gegenüber von Shakespeare hat man von vielen Seiten auf einen entschieden gehäßigen Antagonismus gegen Shakespeare schließen wollen. Gifford giebt sich die äußerste Mühe, diese Anschauung zu bestreiten; er würde aber ms. Es. zur Beseitigung der irrigen (?) Ansichten und Schlüße anderer Kritiker in dieser Beziehung erfolgreicher haben wirken können, wenn er an der Stelle einer oft bitteren und schonungslosen Polemik mehr den Standpunkt der Zeit von beiden Persönlichkeiten einzunehmen gesucht hätte . . . . . Von der Härte und Schärfe, welche Jonson in Bezug auf alle (!) Lebensanschauungen eigen ist, kommt ein nicht (?) geringer Theil auf Rechnung seiner Zeit" usw. Das Recept der verhüllenden, sich in „historische" Wolken wickeln-

1) Absichtlicher Anklang an Shakespeares Sonett 110, v. 5 u. 6: „Most true it is, that J — Shakesp. selbst — have *look'd* on thruth *Askance* and strangely."
Wir werden auch bald sehn, wie Jonson dazu kommt, diesen anspielenden Anklang hier einfließen zu laßen.

den Sachverdunkelung erweist sich nur so lange als probat, wie das Schiff der Forschung die weite See der unbestimmten Allgemeinheit hält; sobald es dagegen an einer bestimmten Insel landet, und der Seefahrer dort des Orts Beschaffenheit mit scharfem Auge untersucht, erkennt er lächelnden Blicks die Schönpflästerchen, die herunter müßen, wenn wirklich die Wahrheit zu ihrem Rechte kommen soll. Das, was ich jezt vorzutragen habe, ist ein gradezu eminentes Beispiel für die Richtigkeit dieser Ansicht; und eben deshalb habe ich auch die friesensche Bemerkung grade an dieser Stelle zur Besprechung herangezogen, und will nur vorweg gleich noch hinzufügen, daß dieselbe keineswegs etwa durch die allgemeine oder herrschende Meinung unterstüzt wird; ja daß überhaupt die Meinungen über Jonson so sehr, und zwar unter den besten Forschern, aus einander gehen, daß sich bei ihm von einer herrschenden oder gar allgemeinen Ansicht bis heute nicht reden läßt.

Mit der mildern Anschauung v. Friesens und seiner Meinungsgenoßen, zu denen ich auch Ulrici, wenngleich nicht ohne Einschränkung, zählen möchte, scheint mir schon die eine Thatsache unvereinbar, die ich schon so oft behauptet und nachgewiesen habe, und die auch wider durch das bereits mitgetheilte, noch weit entschiedener aber durch das sofort mitzutheilende Beispiel bewahrheitet wird, daß nämlich Jonson selbst in den Angriffsmitteln gegen Shakespeare nicht die geringste Originalität zeigt, sondern immer wider zu jenem stinkigen, fauligen Sumpfe zurückkehrt, den die älteren Akademiker gegraben und mit ihrem Urin und Koth ausgefüllt hatten, um aus ihm ihre Wurfeimer zu füllen. Schon das giebt jenen härteren Ansichten vollkommen Recht, gegen die Gifford sich zwar aufgelehnt, die er aber keineswegs widerlegt hat, und die v. Friesen jezt von einer die historische Wahrheit verdeckenden Nebelwolke aus für „irrig“ erklärt. Noch entschiedner aber spricht dagegen die unumstößliche, durch verschiedene hervorragende Beispiele in gradezu handgreiflicher Weise dargethane Thatsache, daß Jonson mit bewußter Unwahrheit kämpft, die Wahrheit an bedeutenden Punkten fälscht, um nur Recht zu Unrecht, Sinn zu Unsinn zu machen, und dann seine misanthropische Lache aufzuschlagen. Ganz diesem widerdichterischen und moralisch ungesunden Geiste entspricht denn auch das jezt vorzuführende Beispiel; ja es muß gradezu als die graßeste, widerwärtigste Ausgeburt eben dieses Geistes betrachtet werden. Interessant ist es aber auch noch in einer sehr wichtigen literarhistorischen Beziehung.

Ich habe diesem Werke nochmals — im Anhang VI u. VII — den bündigen Nachweis beigefügt, daß Jonsons Volpone in der Gestalt wie er uns überliefert, nicht mehr der ursprüngliche ist, und daß Shakespeares Tempest in die Mitte zwischen beide Bearbeitungen fällt. Ferner habe ich stets behauptet, die Behauptung auch in Abschnitt IV und V der Berichtigungen und Ergänzungen so viel als möglich quellenmäßig begründet, daß schon der ältere Vol-

pone starke Ausfälle auf Shakespeare enthalten haben müße, welche die polemische Zuspizung des Tempest gegen Jonson erklären; daß insbesondere die Figur des Volpone selbst schon im älteren Volpone auf Shakespeare gemünzt sei. Daß ich mich in lezterer Beziehung mindestens nicht vollständig getäuscht habe, beweist nun das vorzuführende Beispiel, das eben dem Volpone entlehnt ist.

Die betreffende Stelle, eine Passage aus dem Dialog mit Celia (!), und zwar aus der eigenen Rede Volpones, III. 7, lautet:

„Nay, fly me not,
Nor let thy false imagination
That J was bed-rid, think J am so.
Thou shalt not find it. J am now as fresh,
As hot, as high, and in as jovial plight [1]),
As when (in that so celebrated scene,
At recitation of our comedy,
For entertainment of the great Valoys) [2])
J acted young Antinous; and attracted
The eyes and ears of all the ladies present,
T'admire each graceful gesture, note, and footing" [3]).

Antinous war ein schöner Jüngling aus Klaudiopolis in Bithynien, der die sehr zweideutige Liebe des Kaisers Hadrian auf sich gezogen hatte, und deshalb denselben auf seinen Reisen begleiten mußte. Aelius Spartianus, unzweifelhaft Jonsons Quelle, berichtet über ihn im 14. Kapitel seiner Lebensbeschreibung jenes Kaisers: „Antinoum suum, dum per Nilum navigat, perdidit — scil. Hadrianus — quem muliebriter flevit. De quo varia fama est, aliis eum devotum pro Hadriano asserentibus, aliis quod et forma ejus ostentat, et nimia voluptas Hadriani. Et Graeci quidem, volente Hadriano eum consecraverunt, oracula per eum dari asserentes, quae Hadrianus ipse composuisse jactatur." Man sieht, Jonson wärmt mit kältestem akademisch euphuistischem Raffinement die unverschämten und niedrigen Verdächtigungen von Chapman und Genoßen wider auf, und hat dabei zugleich noch die eiserne Stirn, daran zu erinnern,

---

1) Man denke an den „jestler" Will!

2) great Valoys ist hier derselbe, den Chapman abstract „great man" nennt (S. 74). Der Valois Franz II. von Frankreich war bekanntlich der Gemahl Königin Maria Stuarts von Schottland. Das hat Jonson veranlaßt, Chapmans great man in great Valois zu ändern, was nur auf einen der beiden Günstlinge Elisabeths, auf Leicester oder Essex passen würde. Die Worte „in that celebrated scene, at recitation of our comedy" (jene Scene in einer unserer Komödien, die dadurch so berühmt geworden ist, daß sie eine historische Erinnerung — Allegorie — enthält), deuten auf das demnächst zu besprechende Vorspiel zur marlowe-nashschen Didotragödie hin. Sie mögen einen ganz besonderen Anlaß dazu gegeben haben, daß Shakespeare eben diese „Tragödie", Temp. II. 1, mit dem Volpone in Parallele stellt.

3) Tanzen! Volpone ist also in jungen Jahren Schauspieler gewesen!

daß diese Dinge früher schon öffentlich, ja sogar auf der Bühne zur Sprache gebracht sind! Stellen wie die vorstehende, hat man bisher nur nicht in ihrem historischen Sinne verstehn können, der durch die Zusammenstellung, worin ich sie hier vorführe, gradezu handgreiflich wird; zugetraut hat solche Sachen, die man nicht anders als „Schurkenstreiche“ nennen kann, dem Jonson auch niemand, besonders seitdem Gifford durch seine Lärmtrommel die Geister etwas verduzt gemacht, theilweis sogar wirklich erschreckt hat; und so ist es denn ganz natürlich, daß v. Friesen noch 1875 wähnen konnte, die unmotivirt verkleinernde, boshaft herabsezende pseudosatirische Polemik Jonsons laße sich nicht nur im allgemeinen, sondern namentlich auch in ihrer Richtung gegen Shakespeare erklären und annähernd sogar entschuldigen durch jene allgemeine Betrachtung, die ich dem Leser schon vorgeführt habe, namentlich durch den Saz: „Von der Härte und Schärfe, welche Jonson in Bezug auf alle Lebensanschauungen eigen ist, kommt ein nicht geringer Theil auf Rechnung seiner Zeit.“ Es kann mir selbstverständlich nicht beikommen, zu behaupten, dieser Saz enthalte überhaupt keine Wahrheit; für die Beurtheilung des persönlichen Verhältnißes von Jonson zu Shakespeare, worauf wir hier ganz ausschließlich den Blick gerichtet haben, enthält er aber in der That kein Gran von Wahrheit. Keine Zeitverhältniße sind im Stande zu erklären, daß man mit unmoralischen und unehrenhaften Mitteln kämpft; solche Kampfmittel beflecken alle Mal denjenigen, der sie gebraucht, mit unauslöschlicher Schande, gleichviel, ob er in seiner Kampfweise allein steht, oder noch eine Anzahl von Genoßen hat, welche ebenso wenig Bedenken tragen, in solchen Fällen die jesuitische Moral walten zu laßen. Lezteres ist Jonsons Fall; für jedes Auge aber, das ihn scharf betrachtet, muß dieser sich so gewaltig mit Wißenschaft, Technik und Satire blähende Kämpe in seinem Kampfe gegen Shakespeare zusammenschrumpfen wie ein Bratapfel.

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß Shakespeares Verhältniß zu dem „great man“, mit dem er den Rhein bereist hat, in Horatios Stellung zu Prinz Hamlet sein poetisches Spiegelbild gefunden. Von ihm galt damals, was Hamlet, III. 2, mit Recht an Horatio so rühmend bewundert, er schien nichts zu leiden, das heißt bewahrte die Haltung stoischen Gleichmuths, während er in Wahrheit innerlich die Schule des Leidens ganz und von Grund aus durchmachte (in suffering all); und diese moralische Herrschaft befähigte ihn, der sich aller sonstigen Mittel zum Unterhalt beraubt sah, sein Genie (good spirits), insbesondere sein poetisches Genie, seinen Humor, die auf die einfachste, natürlichste Weise seiner Gesellschaft, besonders in den Augen geistreicher Menschen, einen zauberhaften Reiz verleihen mußten, zu seiner Nährquelle zu machen. Eben dies einfache Verhältniß, das im Hamlet sicher naturgetreu dargestellt ist, haben die Chapman, Marlowe und Nash aller Un-

schuld und Würde zu berauben gesucht, indem sie es in den unsaubersten Koth hinabtrampelten[1]); und Ben Jonson erwirbt sich den Ruhm, dies Experiment zu widerholen zu einer Zeit, wo Shakespeare im Begriffe steht, sein Tagwerk zu beenden, und durch ein unanfechtbares, unter den Augen der Oeffentlichkeit geführtes Künstlerleben von 19 Jahren, jene imfamen Verdächtigungen thatsächlich Lügen gestraft hatte!

Aber, wendet man vielleicht ein, unter Shakespeares Sonetten befindet sich eins, das schon oben erwähnte 110., das ja auch Jonson in der besprochenen Passage aus Every Man in his Humour seinen Verdächtigungen dienstbar zu machen sucht, was doch in sehr verfänglicher Weise die chapmansche Anschuldigung zu unterstüzen scheint. Es heißt dort: (Shakespeares Son. 110.)

„Alas! 't is true, J have gone here and there,
And made myself a motley to the view;
Gor'd mine own thoughts, sold cheap what is most dear,
Made old offences of affections new";

und diese Worte enthalten doch wohl die bittere Selbstanklage schwerer Selbsterniedrigung? Es scheint in der That recht verführerisch, sie so zu nehmen, und — u. a. — ist der französische Literaturhistoriker H. Taine auch wirklich dieser Verführungskraft zum Opfer gefallen, obgleich er den Worten nicht jene concrete Beziehung giebt, die ich hier andeute, sondern sie zur Grundlage einer jener banalen Declamationen macht, aus denen seine unverantwortliche „Shakespearekritik" durchweg besteht[2]). Wer jedoch die Sache nicht mit jenem französischen Schwunge, sondern mit etwas nüchterneren Augen betrachtet, der kommt wohl noch zu anderem Ergebniß. Meiner Auffaßung nach liegt in dem „motley" des zweiten Verses genau dieselbe sarkastische Jronie, wie wenn der Dichter seinen Hamlet, III. 2, sagen läßt: „O God, your only *jig-maker*. What should a man do but be merry?" usw. Seine Gegner wollten ihn ja allerdings zum motley (scheckig, Narr) oder jestler (dasselbe) erniedrigen, indem sie den äußeren Schein

1) Die Akademiker, die in Shakespeare nun einmal durchaus den ungebildeten Bedienten sehn wollten, konnten sich seine Verbindung mit hochgestellten Personen nicht anders erklären, als durch Unterstellung der allergemeinsten Motive. In ganz gleicher Weise haben sie auch seine Redlichkeit und die Rechtschaffenheit seines reichen Erwerbes verdächtigt.

2) „Shakespeare était comédien", sagt Taine, a. a. O., S. 167, „un des „„pauvres comediens de sa Majesté"". Triste métier, rabaissé en tout temps par les contrastes et les mensonges qu'il comporte, encore plus rabaissé à ce moment par les brutalités de la foule qui souvent (!!) lançcait des pierres (!) aux acteurs, et par les duretés des magistrats qui, parfois, leur faisaient couper les oreilles. (!!) Il le sentait et en parlait avec amertume". Nun läßt Taine eine entsprechende Uebersezung der ersten drei Verse unseres Sonetts folgen.

für sich ausbeuteten; er selbst aber hatte das sichere Selbstbewußtsein, daß dieser Schein täusche. Vom Standpunkte dieses Selbstbewußtseins aus spricht der Dichter hier über sich selbst. Er sagt: Ach, es ist richtig, hier und da hat man mich für einen Hofnarren (motley) ausgegeben (J have gone) — so z. B. Nash in seiner Komödie Sommers lezter Wille und Testament — und ich selbst habe dazu beigetragen, daß man mich äußerlich (to the view) für einen grillenhaften Kauz (motley), für einen charakterlosen, unbeständigen Menschen — als welchen ihn Nash ebenfalls bezeichnet hat — nehmen konnte; denn ich habe meine eigenen Gedanken ironisirt und persiflirt (gored), und die theuerste Ware (cheap) verkauft, indem ich alte Schmerzen meines Gemüthes erneuert, — d. h. dramatisch erneuert — habe. Die beiden lezten Verse, welche die Klage der beiden ersten motiviren, gehn zweifellos auf den Hamlet, und die nun folgenden vier Verse sezen diese Betrachtung fort. Shakespeare sagt weiter:

„Most true it is, that J have look'd on truth
Askance and strangely; but, by all above,
These blenches gave my heart another youth,
And worse essays prov'd thee my best of love."

Das „J have looked on truth askance" sind die Worte, die Jonson in der S. 83 bezeichneten Stelle von Ev. M. in h. H. ausbeutet; sehen wir zu, was Shakespeare damit sagen will. Es wird sich dabei außerdem zeigen, daß Jonsons Anspielung ein boshafter Streich ist, den keine Zeitverhältniße entschuldigen können. Shakespeare sagt: Es ist durchaus wahr, daß ich die leidige Wahrheit (truth) zur Seite liegen laßen, und mich ihr fremd gegenüber gestellt habe; aber bei der ewigen Seligkeit (all above), diese Entfremdungen (blenches) haben meinem Herzen seine Jugend widergegeben; und geringere Versuche — bei denen ich nicht „looked askance and strangely on truth" — haben dir das Beste, was mir die Liebe gewährt hat, vorgeführt. Shakespeare gebraucht das Wort truth — mit Rücksicht auf den Hamlet, das Wintermärchen und überhaupt solche Stücke, aus denen seine Gegner autobiographische Bestandtheile herausrechneten, in einem diese pfiffigen Gegner satirisirenden Sinne von ideal unabgeklärter, daher die egoistische Leidenschaft des Dichters erregender „Wirklichkeit"; sein J look'd on truth askance and strangely sagt also nichts weiter als: ich habe die Wirklichkeit „objectivirt", so daß sie mir ein abstractes, das Spiel der Phantasie nicht hemmendes, pathologisches Element wurde; und auf diese Weise habe ich die Jugendkraft wider errungen, sie so vollständig zum Gegenstande meiner Dichtung zu machen, daß ich dabei sogar die Selbstironie des Humors walten laßen konnte. (Gored my thoughts, wie es Hamlet in seinen Monologen in so großartiger Weise thut.) Der lezte Vers: „And worse essays proved thee *my best of love*" weist dann mit ironischer Bitterkeit darauf hin, wie nothwendig für den Dichter

das „look askance and strangely on truth“ gewesen. Die Worte geben keinen vernünftigen Sinn, so lange man mit Massey und Krauss das Sonett unter die Southampton-Sonette einreiht; ms. Es. gehört es zu den Elisabeth-Sonetten, von denen in der Anmerkung zu diesem Anhange die Rede sein wird. Das worse ist als „worse than thou“ zu deuten, und also zu verstehn: und Versuche, die allerdings deinem Werthe nicht vollkommen entsprechen, haben doch gezeigt, daß es am richtigsten ist, wenn ich — scil. nach meinen traurigen Erfahrungen — dir — du jungfräuliche Königin, und keinem anderen Weibe mehr — meine Liebe zuwende.

Daß diese Deutung des Sonetts keine gesuchte oder gar willkürliche ist, beweisen die nun folgenden vier Verse, worin Shakespeare von seiner jezigen Stellung zur Venus spricht, und die ein warzenartiger Auswuchs des Gedichtes sein würden, wenn er nicht schon vorher über sein Liebesunglück und dessen poetische Transformationen in seinen Dramen gesprochen hätte. Er fährt fort:

„Now all is done, have[1]) what shall have no end:
Mine appetite J never more will grind
On newer proof, to try an older friend,
A god in love, to whom J am confin'd.“ [2])

Jezt ist alles — d. h. alles Leid — überstanden, sagen die Worte, und du nimm das davon hin (have), was kein Ende hat; das heißt: du empfange die poetischen und idealen (endlosen) Ausgeburten der überstandenen, philosophisch niedergekämpften Leiden. Ich will mein Verlangen niemals mehr reizen (grind), um meinen früheren guten Freund, meinen Jugendfreund, den Liebesgott (a god in love) zu versuchen; mit ihm habe ich nichts mehr zu schaffen, habe ich gebrochen.

Der Liebe zur Königin steht dagegen des Dichters Herz desto weiter offen, und er schließt demgemäß:

„Then give me welcome, next my heaven the best,
Even to thy pure and most most loving breast.“

Diese Verse sind offenbar so verstanden, als ob der Sprecher Zulaßung zur Umarmung der geduzten Person begehre; das aber ist ein Misverständniß. Sie sind zu verstehn: Versage mir also deinen (gnädigen) Gruß nicht, der nächst meinem Himmel (Gott und Dichtkunst) mein höchstes Gut ist; laß ihn mir zu Theil werden, als demjenigen, der ein reines Herz hat, und ein solches, das

---

1) Tyrwhitt hat „have“ in „save“ emendiren wollen, und, wie Delius in seiner Note zu unserer Stelle berichtet, sind ihm darin, „manche Herausgeber“ beigetreten. Ich sollte meinen, selbst derjenige, welcher den eigentlichen Gedanken des Dichters noch nicht gefaßt hat, müßte instinctiv das doppelte have als shakespearesch erkennen. Daß es wirklich die genuine Lesart ist, werde ich in meiner Uebersezung darlegen.

2) to whom J am confined sagt wörtlich: für den ich abgesperrt bin. Der Ausdruck ist doppelsinnig mit Rücksicht auf die Angriffe der Akademiker.

dich über alles liebt. Die Sprache ist kühn, wie denn überhaupt Shakespeares Elisabeth-Sonette nichts von dem Lackeienton eines Lilly an sich haben; die Ausdrucksweise verliert jedoch viel an ihrer Kühnheit, sobald man weis, daß breast auch Stimme und zwar — wie der Leser aus Halliwell, Dict., sich überzeugen kann — Singstimme besagt. Shakespeare scheint — wohl mit Rücksicht auf den Sommernachtstraum — breast im Sinne von Sänger gebraucht zu haben. Ich vermuthe, daß eben diese beiden Verse Jonson bewogen haben, implicite auch dies damals wohl noch neue, durch die Publication von Hero u. L. veranlaßte Sonett zu bespötteln, bez. zu verdächtigen.

Wir finden — sollte ich meinen — auch in diesem Sonett, das durch die zweideutige Sprache, die der Dichter am Anfang führt, seine Verdächtiger mit so überlegener Ironie persiflirt, den großen Dramatiker als einen Mann, der mehr als bloß theoretisch durchschauende Erkenntniß der Wahrheit und Sittlichkeit, sondern das lebendigste Gefühl davon besizt, daß sie das eigentliche Wesen des Menschen ausmachen, und der sich eben deshalb niemals dazu verstanden haben würde, seinen persönlichen Antheil an dieser Menschheit, und damit die unentbehrliche Selbstachtung, nicht bloß zu verleugnen, sondern gradezu wegzuwerfen.

Damit schlöße ich am liebsten die Besprechung des unsauber unerquicklichen Themas, das zu erörtern mich die Marlowe, Chapman und Jonson gezwungen haben; aber ich werde durch die Dido-Tragödie von Marlowe und Nash, wo diese Saite nochmals gerührt wird, daran gehindert. Wir werden daher diesen Leuten das lezte Wort laßen müßen; nachdem wir jedoch soeben erst wider aus dem Munde des Angegriffenen das untrügliche Zeugniß seiner Unschuld gehört haben, wird unser Schweigen dasjenige der Verachtung sein.

b. Die Dido-Tragödie von Marlowe und Nash.

Und Verachtung, die stärkste Verachtung, nicht die heute übliche, moralisch indifferente Kritik, verdienen so scheinpoetische Machwerke wie diese Didotragödie, die nichts wahrhaft Aesthetisches an sich hat, weil ihr bewußter und beabsichtigter Grundton die bare blanke Gemeinheit ist.

Das Stück selbst habe ich bereits im I. Bande meiner Weiteren Beiträge, S. S. 157—171 und später noch S. S. 190—194 besprochen, und dabei seine unwürdige Polemik gegen Shakespeare so klar aufgedeckt, daß es überflüßig ist, dem hier noch ein Wort hinzuzufügen, oder gar das Gesagte zu widerholen. Ich habe mich indeß dort nicht darauf beschränkt, über das Stück an sich zu sprechen, sondern mich auch bemüht, den marloweschen Antheil an der Arbeit vom nashschen zu sondern, und dabei ein Versehen begangen, das ich vorweg berichtigen muß.

Ich bin nämlich früher von der Ansicht ausgegangen, die niedrig gemeine polemische Tendenz habe Marlowes Plan fern gelegen, und sei erst durch Nash hineingetragen, der sich also in diesem

Falle ungefähr derselben Fälschung schuldig gemacht habe, wie — aller Wahrscheinlichkeit nach — bei der Groatsworth-Invective. Von meinem jezigen Standpunkte aus muß ich jedoch die Sonderung der marloweschen und nashschen Antheile an der Dido-Tragödie nicht bloß in der Ausführung, sondern vor allem im Princip für verfehlt halten. Wir sind wohl allenfalls in der Lage bei gewißen Partien, namentlich bei denen, wo die Gewalt des sinnlichen Affects dargestellt wird, strengstens zu vermuthen, daß sie nicht von dem poetisch „durchaus armseligen" Nash, sondern von Marlowe herrühren; wie weit aber sonst, namentlich auch bei den stichelnden, steril allegorischen Partien, Marlowe mitgewirkt, oder sich nur des Thom. Nash als spizfindigen und hinterlistig frechen Mitarbeiters bedient hat, läßt sich schlechterdings nicht feststellen; und daß beide Bearbeiter des Stoffes als wirkliche Mitarbeiter nach gemeinschaftlichem Plane vorgegangen sind, scheint mir gegenwärtig ebenso zweifellos, wie damals unglaublich.

Nun zu dem Vorspiele der Dido-Tragödie, das nach allem, was wir bereits wißen, die verleumderisch untergrabende Tendenz des eigentlichen Stückes erst recht vor aller Augen bloßlegen wird.[1]) Indem ich dasselbe nachstehend Wort für Wort mittheile, beschränke ich mich darauf, es hie und da lexicographisch und sachlich zu glossiren; und überlaße alles andere getrost dem eigenen Urtheil des Lesers.

Zu Beginn des Vorspiels werden uns vorgeführt: „Jupiter dandling (!) Ganymedes upon his knees, and Hermes lying asleep."

Jup. Come, gentle Ganymede, and play with me;
J love thee well; say Juno what she will.
Ganym. J am much better[2]) for your worthless love,
That will not shield me from her shrewish blows!
To-day, whenas J fill'd into your cups[3]),
And held the cloth of pleasance[4]) whiles you drank,

1) Vergl. dazu Aeneis, VIII. 369 ff.

2) Ironisch: deine nichtswürdige Liebe zu mir macht meine Lage noch viel schlechter, wie sie so schon ist.

3) Ganymed hat der ganzen Götterversammlung (dem Hofe Elisabeths) Nektar eingeschenkt. Das deutet der Plural cups an. Demgemäß muß das nachfolgende „you drank" ebenfalls als wirklicher Plural genommen werden. — Der Nektar, den Ganymedes einschenkt, dürfte das Wintermärchen sein.

4) Wörtlich ist und bleibt das „held the cloth of pleasance" ein unverständlicher Nonsens; sobald man dagegen die Worte allegorisch auffaßt, liegt die Sache anders. Shakespeare hat ja nach akademischer Ansicht dem Wintermärchen nur die „Gewandung" gegeben; die Erfindung selbst, die eigentliche Dichtung, ist dagegen Rob. Greenes Verdienst. Demgemäß sagt Ganymedes: Da euch der Nektar, scil. des Pandosto, schmeckte (whilst you drank), so hatte ich (dafür) die Gewandung in Bereitschaft, worin er euch erst rechtes Vergnügen bereiten mußte. — Man wird daraus zugleich ersehn, weshalb Mercur als schlafen-

She reach'd me such a rap for that J spill'd [1]),
As made the blood run down about mine ears.

Jup. What, dares she strike the darling of my thoughts?
By Saturn's soul, and this earth-threatening hair
That, shaken thrice, makes nature's building quake,
J vow, if she but once frown on thee more,
To hang her meteor-like 'twixt heaven and earth,
And bind her hand and foot with golden cords,
As once J did for harming Hercules [2]).

Ganym. Might J but see that pretty sport-a-foot,
Oh, how would J with Helen's brother laugh,
And bring the gods to wonder at the game [3])!
Stout Jupiter, if e'er J pleas'd thine eye,

---

der Statist in die Scene mit aufgenommen ist. Später wird diese geistreiche Allegorie, und zwar genau in dem angedeuteten Sinne noch handgreiflicher „erläutert".

1) „for that J spill'd" ist mehrdeutig; es besagt: dafür, daß ich überschwappte; aber auch: dafür, daß ich mich (an fremdem Eigenthum) vergriffen habe (vergl. Halliwell, s. v. to spill), und endlich: für das, was ich in die Becher gegoßen habe. Die beiden lezten Bedeutungen gehören zusammen, und kommen allein bei der Sache in Betracht. Die zornige Juno ist hier die Vertreterin der Herren Akademiker, welche durch den König Midas, das Pamphlet Pierce Pennyless, die Groatsworth-Invective, die Romanze Hero u. L. usw. dem Ganymed für sein Wintermärchen („for that he spill'd) eine so gewaltige Ohrfeige gereicht (reached) haben, „as made the blood run down about his neck."

2) Hercules ist, wie schon sein echter griechischer Name Herakles andeutet, der Held, welcher durch die Verfolgung der Hera, römisch Juno, zu Ruhm und Ehren geführt wird. Warum also den Shakespeare, der durch die Lucy-Affaire von dem kleinbürgerlichen, ihn nach allen Himmelsrichtungen hin einengenden Stratford in die große Welt hinausgetrieben wurde, nicht mit dem Herakles vergleichen? Ein Akademiker konnte das sicher nur höchst geschmackvoll finden; und ich vermuthe daher, daß die Verse auf höfischen Schuz anspielen, welcher Shakespeare gegen Lilly oder sonstige akademische Angriffe zu Theil geworden ist.

3) Unsere Helena kann nur die berühmte Helena des trojanischen Kriegs sein, die in ihrer Jugend wegen ihrer Schönheit vom Theseus entführt und nach Amphidna gebracht, von ihren beiden Brüdern, den Dioskuren aber befreit und in das Vaterhaus zurückgeführt wurde. sport-a-foot, ein vom Verfaßer des Vorspiels selbst gebildetes Wort, soll Wettlauf bedeuten. Möchte ich es doch erleben, meint Ganymed, daß meinen junonischen Gegnern und Nebenbuhlern so durch die mächtige Hand meiner hohen Gönner Hände und Füße gebunden wären, o, wie wollte ich unter der Maske der die (ehebrecherische) Helena zurückführenden Dioskuren meine Feinde verlachen, und bei dem Spaße (at the game) die Götter in Erstaunen sezen. — Mit anderen Worten; ach, was wollte ich euch vorlügen, und poetisch vorzaubern, wenn meinen Widersachern das Maul verbunden würde. Mein Weib sollte sich aus der ehebrecherischen Helena in die jugendliche, vom Theseus entführte verwandeln, und ich wollte sie als keuscher Beschüzer wider heimführen.

Or seemed fair wall'd in with eagle's wings [1]),
Grace my immortal beauty with this boon [2]),
And J will spend my time in thy bright arms.
Jup. What is't, sweet wag [3]), J should deny thy youth,
Whose face reflects such pleasure to mine eyes
As J, exhal'd with thy fire-darting beams,
Have oft driv'n back the horses of the Night,
Whenas they would have hal'd thee from my sight [4]).
Sit on my knee, and call for my content [5]);
Control proud Fate [6]), and cut the thread of Time [7]).
Why, are not all the gods [8]) at thy command,

1) Es ist schon lange von Alex. Dyce angemerkt, daß diese Worte auf eine Stelle in Love's Ls. l. anspielen. Dort, V. 2, 3, nennt sich die Prinzessin: „a lady wall'd about with diamonds". Die Worte sind ironisch; denn ein Diamantenwall wird den lüsternen Feind gewiß erst recht Sturm laufen laßen; sie sind aber auch so original markant, wie nur etwa die bekannte Stelle aus der True Tragedie: „a tygers hart wrapt in a woman's hide" und gewiße Stellen aus dem Hamlet usw., so daß man annehmen muß, sie haben damals zu den sogen. geflügelten Worten gehört, und jederman hat gewußt, daß sie von Shakespeare herrühren. Das ist der Grund, weshalb diesem Unrath eine so widerlich verstänkernde Parodie davon untermengt ist. Ganymed soll markirt shakespearesch sprechen aus demselben Grunde, weshalb man in der Groatsworth-Invective den eben allegirten Vers aus der True Tragedie parodirt hat.

2) this boon (Gnadengeschenk) geht eben auf das bramarbarisirende Versprechen Jupiters, die Juno wie ein Meteor zwischen Himmel und Erde zu schleudern, aber — ihr Hände und Füße zu binden.

3) Spaßvogel. (jestling player!)

4) Jupiter sagt, er habe häufig die Rosse der Göttin Nacht durch die „fire-darting beams", worein i h n Ganymed ausgehaucht habe, zurückgetrieben, wenn ihr Schnaufen eben bereit gewesen sei, den Ganymed, seinem Blick zu entreißen (to hale = haule from usw.), d. h. ihn vom Olymp zu verjagen. Was wollen nun die fire-darting beams, was diese fürchterlichen Nachtrosse sagen? Der Zusammenhang zwingt dazu, die ersteren als gemeine Verhöhnung des shakespeareschen Adonis, seiner Abneigung gegen die Venus, zu nehmen, die natürlich unseren Jupiter mit großer Freude erfüllen müßen. Shakespeares Romanze hat aber natürlicher und gerechter Weise einen derartig starken poetischen Reiz auf seine Leser, besonders auf seine „olympischen", ausgeübt, daß derselbe durch die neidischen „Enthüllungen" der akademischen Gegner nicht entkräftet, „umnachtet" werden, Shakespeare deshalb noch lange nicht dem Olymp entführt werden konnte. Das besagt der zweite Theil dieser ebenso boshaften wie mislungenen, echt akademischen Allegorie.

5) Richte dich einzig und allein nach dem Behagen deiner mächtigen Gönnerschaft, und verlaß dich auf deren Einfluß (sit on my knee).

6) Dieselbe Leier wie bei Chapman; nur daß die Idee bei diesem breiter ausgeführt ist.

7) Ganymedes soll also das mythologische Geschäft des Parze Artropos übernehmen, und den Akademikern den Lebensfaden abschneiden!

8) Nämlich die Olympier des Hofes der Königin Elisabeth. Aber auch die Volksgunst ist auf Shakespeares Seite; daher der folgende Vers.

And heaven and earth the bounds[1]) of thy delights?
Vulcan shall dance, to make thee laughing sport[2]),
Ay, my nine daughters sing when thou art sad;
From Juno's bird[3]) J'll pluck the spotted pride,
To make thee fans wherewith to cool thy face;
And Venus' swans shall shed their silver down,
To sweeten out the slumber of thy bed[4]);
Hermes[5]) no more shall show the world his wings,
If that thy fancy in his feathers dwelt[6]),
But as this one[7]) J'll tear them all from him. (Plucks a feather from Herme's wings.)
Do thou but say: Fair colour pleases me[8]).
Hold here, my little love, these linked gems[9])
(Gives him jewels)
My Juno ware upon her marriage-day,
Put them about thy neck, my own sweet heart,
And trick[10]) thy arms and shoulders with my theft.

1) Nicht bloß fines = Bezirk, Herrschaftsgebiet, sondern auch ligati. Ihnen sind die Genüße (delights), die ihnen Ganymedes bereitet, völlig unentbehrlich, und er leitet sie durch seine Kunst wie Orpheus.

2) thee bedeutet hier nur im unerheblichen Nebensinne dir, dem Hauptsinne nach dich. Wenn du den Komiker, insbesondere den satirischen Komiker spielen willst, sagt Jupiter, so will ich dir den Vulcan als Tänzer stellen. Aller Wahrscheinlichkeit gehn die Worte auf den Schäfertanz, Winter's T., IV. 3.

3) Der Pfau. Den Worten liegt ebenso wie der Passage der Groatsworth-Invective: „an upstart crow, beautified with our feathers" die Fabel von der Krähe, die sich mit den Schwanzfedern des Pfau geschmückt hat, zu Grunde. Daher „the spotted pride", was zugleich eine Stichelei darauf sein soll, daß der Ruhm, welchen Shakespeare durch das Wintermärchen erworben, kein „unbefleckter" sei. Aus Pfauenfedern will Jupiter dem Ganymedes einen Fächer (fan — hier maliciös — im Plural fans!) machen laßen, um dahinter seine Unverschämtheit und Schamlosigkeit, wie hinter einer schützenden Maske zu verbergen (to cool thy — von Schamröthe brennendes — face.)

4) Auch die Venus will Jupiter zu Gunsten des Ganymed preisgeben, indem er ihre Schwäne rupfen läßt, um ihm ein weiches Lager zu bereiten. Die Anspielung auf Venus und Adonis ist handgreiflich.

5) Nicht vielleicht auch Ἀκάδημος? denn etwas anderes soll Hermes hier nicht bedeuten. Das nun folgende Federausreißen ist durch die vorhergehende Fächerallegorie sorgfältigst in seinem Sinne erläutert.

6) Man beachte dies herrliche Praeteritum!

7) Nämlich den Pandosto!

8) Erinnert an den Prolog zum Midas; das „fair colour" enthält aber gleichzeitig eine moralisch stichelnde Zweideutigkeit auf die Gleisnerei, die die wahrheitsliebenden Akademiker dem Shakespeare andichten.

9) Selbstverständlich allegorisch im Sinne der vorhergehenden Allegorie zu nehmen, und so auch das folgende „marriage-day". Muthmaßlich ist aber auch wider eine Anspielung auf das Preciosenhalsband der Prinzessin in Love's Ls. l. beabsichtigt.

10) Schmücke, puze heraus; aber auch: deine Arme und Schultern —

Ganym. J would have too a jewel for mine ear [1])
And a fine brooch to put into my hat,
And then J'll hug with you a hundred times [2]).
Jup. And shalt have, Ganymede, if thou wilt be my love.
Enter Venus.
Ven. Ay, this it is, you can sit toying there,
And playing with that female wanton boy,
Whiles my Aeneas wanders on the seas,
And rests a prey to every billow's pride [3]).
Juno, false Juno, in her chariot's pomp,
Drawn through the heavens by steeds of Boreas brood,
Made Hebe to direct her airy wheels
Into the windy country of the clouds;
Where, finding Aeolus entrench'd with storms,
And warded with a thousand grisly ghosts,
She humbly did beseech him for one bane,
And charg'd him drown my son with all his train [4]).

---

vom Kopf ist natürlich keine Rede — mögen die Welt mit dem betrügen was ich für dich gestohlen habe.

1) K. Elze sagt, Will. Sh., S. 645, es sei zwar bekannt, daß Shakespeares Gönner, Southampton, Pembroke und Montgomery, sowie Raleigh und später Karl I. den stuzerhaften Zierrath des Ohrrings womit Shakespeare selbst auf dem sogen. Chandos-Portrait dargestellt ist, nicht verschmäht hätten; allein es widerstrebe doch unserem Gefühle, des Dichters edlen und großen Geist mit diesem unmännlichen Modetand in Verbindung zu bringen. Dem wage ich, so lange nur mein Gefühl in Frage steht, nicht zu widersprechen; aber die Natur spielt doch wundersam; und selbst der Größte kann Schwächen zeigen, die man ihm sonst nicht zutraut. Ich halte den obigen Vers für eine urkundliche Bestätigung, daß Chandos der Wahrheit entsprechend gehandelt hat, als er dem großen Dramatiker einen Ring ins Ohr malte; und ich bin ferner der Meinung, daß wir daraus zu schließen haben, daß auch der folgende Vers eine Anspielung auf ähnliche vornehme Stuzerhaftigkeit enthält. Das Vorspiel scheint auch andeuten zu wollen, daß Shakespeare nur dadurch zu solchen Tändeleien gekommen, weil er sich in diesem Punkte seinen vornehmen Freunden und Gönnern habe gleich machen und gleich stellen wollen. Wenn ich das annehme, bin ich aber selbstverständlich himmelweit von solchen Vorstellungen von Shakespeares Verhältniß zu jenen Edelleuten entfernt, wie sie der schwungvolle Taine — a. a. O., S. 169 — auftischt.

2) Umarmen, liebkosen; aber auch schmeicheln.

3) Aeneas ist Shakespeare. Während die höfische Gunst, besonders die Gunst der Königin, denselben als ihren Ganymedes hätschelt, bereitet sich gegen ihn — in Folge der durch die Allegorie des Federausreißens usw. angedeuteten Thatsachen — ein furchtbarer Kriegssturm vor, worin er u. a. auch in der Didotragödie als Aeneas vorgeführt wird. Die beklemmende Angst, womit die Venus hier spricht, wird eben durch die Besorgniß erregt, womit sie grade der vernichtenden Wirkung der Dido-Tragödie entgegenblickt.

4) Wie Jupiter hier als personificirte Hofpatronage erscheint, so stellt Juno die Schuzgöttin der akademischen Kunst dar; leztere selbst wird

Then 'gan the winds break ope their brazen door [1]),
And all Aeolia [2]) to be up in arms.
Poor Troy must now be sack'd [3]) upon the sea,
And Neptune's waves be envious men of war;
Epeus' horse [4]), to Aetna's hill transform'd,
Prepared stands to wrack their wooden walls [5]);
And Aeolus, like Agamemnon, sounds
The surges, his fierce soldiers, to the spoil [6]):
See, how the night, Ulysses-like, comes forth,
And intercepts the day, like Dolon erst [1])!

---

daher durch Hebe, Junos Tochter, personificirt. Eben diese Hebe hat nun Juno in ihrem Kampfwagen (chariot) nach England, bez. zu den klatschsüchtigen Regionen des englischen Hofes (to the windy country of the clouds = zum Lande des windigen shakespeareschen Mummenschanzes) ausgesandt, um dem Aeneas und allen seinen Verräthereien (with all his train) den Untergang zu bereiten. Daß — im Anschluß an Ovid-Metam., VI. 683—704 — gesagt wird, der Streitwagen Hebes sei von Windrossen derselben Race wie diejenigen des Boreas gezogen, soll zunächst auf die Heftigkeit des akademischen Ansturmes hindeuten; hauptsächlich aber hat den Gedanken das instinktive Gefühl eingegeben, daß die Akademiker den Winden Dinge anvertrauen, durch sie den Ohren der shakespeareschen Gönnerschaft einblasen laßen wollen, von denen sie des Dichters moralische Vernichtung hoffen. Deshalb läßt der Verfaßer auch die Hebe sich an den Aeolus wenden, und diesen selbst von Stürmen eingeschloßen und von tausend fürchterlichen Geistern umlagert sein. Das Rachewerk soll dann ausgeführt werden durch ein einziges tödtliches Verderben (one bane), das Hebe sich aus der Zahl jener Geister durch Aeolus zur Verfügung stellen läßt. Es scheint mir unverkennbar, daß diese seltsame Vorstellung nur eine Metamorphose des Rachegeistes im Hamlet ist. Der Verfaßer hat sich seinen „one bane" ebenso vorgestellt, wie jenen Geist, dessen Erscheinung das göttliche Strafgericht in Bewegung sezt. Es scheint mir auch gar nicht schwer, zu erkennen, was er sich als diesen entsezlichen Geist gedacht hat; offenbar die Beschuldigung, Shakespeare habe sich in den Niederlanden zum Ganymedes irgend eines Prinzen hergegeben. Daher eben dieses Ganymedes-Vorspiel und die Construction der ersten Rede der Venus.

1) Die Thore der Unverschämtheit.

2) Das ganze Windland. Aeolia bedeutet wider den Hof. Die Meinung ist, die Thatsachen, die jezt ruchbar werden, verbreiten sich mit unwiderstehlicher Schnelligkeit und Gewalt am Hofe, und rauben dadurch Shakespeare die Hofgunst, die er nur durch unverschämte Entstellung der Wahrheit sich bisher erhalten hat.

3) To get the sack bedeutet nach Halliwell aus dem Dienst entlaßen werden. Das erklärt unser be sacked. „poor Troy" steht für Aeneas; upon the sea = in Folge des losgebrochenen Sturmes und der „Enthüllungen", die er gebracht hat.

4) Hygin, Fab. 108. Hier allegorisch für die Didotragödie selbst.

5) Die zerbrechlichen Mauern der Patronage.

6) Vernichtung. Die allegorische Bedeutung des Aeolus habe ich schon oben angegeben.

1) Venus sagt: Sieh, wie die Nacht, gleich dem (von Diomedes be-

Ah me, the stars, suppris'd like Rhesus' steeds,
Are drawn by darkness forth Astraeus' tents[1]).
What shall J do, to save thee, my sweet boy, (!)
Whenas the waves do threat our crystal world,
And Proteus[2]), raising bills of floods on high,
Intends, ere long, to sport him in the sky?
False Jupiter, rewardst thou virtue so?
What, is not piety[3]) exempt from woe?

---

gleiteten) Ulysses (Ilias, X. 273 ff.) herankommt, und jenem Tage ein Ende macht, der vorher ganz dem Dolon glich. Von lezterem heißt es, Ilias, a. a. O., v. 314 f. (nach der Uebersezung von Voss):

„Aber im troischen Volk war Dolon, Sohn des Eumedes,
Eines göttlichen Herolds, an Gold reich und an Erze".

Eben diesen Midas (!) von Dolon nehmen Odysseus und Diomedes auf jener Streife gefangen. So soll die Nacht der Didotragödie Shakespeares goldenen Tagen ein Ende machen.

1) Eine Anspielung auf das Plagiat, das Shakespeare durch das Wintermärchen begangen haben soll. Diese Komödie erscheint der Phantasie der Verfaßer als „stars, supprised like Rhesus' steeds." Das Wort supprised erklärt Dyce durch „overpowered", und Halliwell, s. v. supprised, durch oppressed; beide Bedeutungen aber passen hier nicht, sondern es muß heimlich entwandt gemeint sein. Diese entwendeten Sterne sagt also Venus, wurden von der Dunkelheit, d. h. eben der ullyssesgleichen Nacht, „drawn forth, Astraeus' tents". „tent" bedeutet nach Halliwell auch intent, design; und das ist hier seine Bedeutung. Venus meint, es werde jezt ans Licht kommen, daß die entwandten Juwelen (stars) Werke des Astraeus, und daß ihre Entwendung — da Greene (angeblich) darüber verhungert — dem Raube der Schlachtrosse des Rhesus (Ilias, X. 435 ff.) gleich zu achten sei. Dyce meint, unser Astraeus sei der von Aratus, *Φαινόμενα καὶ Διοσημεῖα*, cap. 98, erwähnte Vater der ersten Sterne, der Sterne der paradisischen, goldnen Zeit gemeint; das ist auch gewiß richtig; ob der Verfaßer des Vorspiels aber nicht zugleich nach dem Astraeus Ovid, Metam., XIV. 545, dem Vater des Boreas und anderer Sturmwinde, schielt, muß dahin gestellt bleiben.

2) Die Akademiker sind die richtigen Leute, sich als Proteus zu fühlen; nichts beweist das mehr, wie das vorliegende Stück, und insbesondere dieses Vorspiel, und das noch dazu gegenüber der unerschöpflichen Gestaltungskraft von Shakespeares Dichterphantasie! „sky" am Ende dieses Couplets scheint nicht Himmel, sondern Wolkenschatten zu bedeuten; wenigstens stimmt das am besten zu dem, was vorher von Nacht und Finsterniß gesagt ist.

3) Der ganz Passus von „False Jupiter" an bis „has no recompence" ist eine zornige Ironie. Der „pius" Aeneas ist hier der Plagiator Shakespeare, dessen fromme Liebe, „piety", den Rob. Greene umgebracht hat. Dem lieblosen Plagiator — das ist die wahre Meinung — gedeiht alles; seine Treulosigkeit, ironisch als „religion" bezeichnet, bleibt ohne Strafe (recompense), während, der ehrliche Arbeiter — und vorzügliche Hauswirth und Hausvater! — am Hungertuche nagen, und endlich elend sterben muß! Leichensteine dieser Art hat die exorbitante Freigebigkeit seiner Freunde dem Rob. Greene genug gesezt; sonst aber war ihre Hand nicht ganz so offen. Davon später.

Then, die[1]), Aeneas, in thy innocence,
Since that religion has no recompense.
Jup. Content thee, Cytherea, in thy care,
Since thy Aeneas' wandering fate is firm,
Whose weary limbs shall shortly make repose
In those fair walls J promis'd him of yore[2]);

---

1) Hier, wie in der besprochenen Stelle aus Wie es euch gefällt als to paint, to lie zu nehmen.

2) Irgend welchen mythologischen Anhalt hat der Verfaßer des Vorspiels für diese Worte Jupiters weder bei Virgil noch sonst wo finden können; schwerlich aber auch gesucht; denn sein Fußpunkt ist hier ganz seine eigene Dichtung. Wir haben soeben erst gesehn, daß er wooden walls als metaphorischen Ausdruck für die höfische Patronage Shakespeares gebraucht; und genau in demselben Sinne spricht Jupiter in seiner zweideutigen Standrede von walls. Es steht unabänderlich-fest, sagt Jupiter, daß das Schicksal deines Aeneas ein wechselvolles sein soll. Seine müden Glieder sollen nur kurzer Ruhe genießen unter dem Schuze jener noblen Patronage, den ich ihm vor Zeiten (of yore) habe angedeihen laßen. (J promised him. To promise bedeutet — nach Halliwell — auch to assure.) Die Worte sind jedoch so gewählt und gestellt, daß sie auch einen diametral entgegengesezten Sinn geben können. Forby erklärt „limb" — nach Halliwell, s. v. — durch „a determined sensualist." Wenn der Leser aber von hieraus noch ein Mal einen Blick auf die fraglichen beiden Verse, sowie auf die auffallende Zweideutigkeit von Jupiters Rede werfen will, so wird er bemerken, daß auch der Ausdruck to make repose ironisch grade im entgegengesezten Sinne von to make revel gebraucht ist; und daß Jupiter in Wirklichkeit mit Rücksicht auf die nachfolgende „Tragödie" und dieses Vorspiel, wo er eben agirt und schon agirt hat, sagt, es solle nicht lange währen (shortly), dann solle vor derselben Patronage (those walls), durch die er vor Zeiten (of yore) den Aeneas beschüzt habe, als Lustbarkeit (revel statt repose) aufgeführt werden, daß er einen abgelebten, übersättigten Wollüstling zum Gönner gehabt habe (his weary limbs). Und außerdem, fährt Jupiter fort, ist es seine Bestimmung, erst einen Mord zu begehn, um dadurch die Pflanze seines Glücks zum sprießen zu bringen. Das „in blood must his good fortune bud" ist sichtlich wider eine Stichelei auf Rob. Greenes Ende. Der Vers: „Before he be the lord of Turnus' town" sezt das akademische „dying" fort, indem er Rob. Greene zum Turnus macht, dessen Braut Lavinia Aeneas durch die Tötung des Turnus gewinnt. (Virgil, Aen. XII. 943 ff.) Damit ist dann sein Glück gemacht; er zwingt der Juno ein Lächeln ab, und sie hört auf zu zürnen. Eine Anspielung von zuverläßigem historischen Gehalt, da theils Shakespeare selbst, theils aber auch seine neidischen Widersacher, und die lezteren erst recht, und noch dazu recht häufig, zu verstehn geben, daß das Wintermärchen Shakespeares Stellung als eigentlicher Nationaldramatiker und erklärter Favorit Englands den Akademikern gegenüber entschieden habe. Wirklich historisch sind dann auch die vier Verse zu nehmen:

„Three winters shall he with the Rutiles war,
And, in the end, subdue them with his sword;
And full three summers shall he likewise waste,
In managing those fierce barbarian minds."

Properos Worte, Temp. I. 2: „then thou wast not out three years old"

But, first, in blood must his good fortune bud,
Before he be the lord of Turnus' town,
Or force her smile that hitherto has frown'd;
Three winters shall he with the Rutiles war,
And, in the end, subdue them with his sword;
And full three summers likewise shall he waste
In managing those fierce barbarian minds;
Which, once perform'd, poor Troy [1]) so long suppress'd,
From forth her ashes [2]) shall advance her head,
And flourish once again that erst was dead [3]).
But bright Ascanius, beauty's better work (!),
Who with the sun divides one radiant shape,
Shall build his throne amidst those starry towers
That earth-born Atlas groaning underprops [4]).

---

enthalten eine relative Chronologie des Wintermärchens; sie sagen uns, daß dasselbe von Shakespeare gegen Ende des dritten Jahres seiner londoner Künstlerlaufbahn auf die Bühne gebracht sei. Damit stimmen genau die drei Winter uud drei vollen Sommer, welche Aeneas nach der Allegorie unseres Vorspiels mit den „Rutulern" zu kämpfen hat, bevor er ihren König Turnus erschlägt. Virgil weis von diesen drei Jahren nichts; und diese Zeitbestimmung wäre hier völlig überflüßig gewesen, wenn nicht der Verfaßer dadurch den allegorischen Sinn seiner gepfefferten Klügelei hätte noch deutlicher machen wollen. Die Tötung des Turnus, um in jener gestelzten Ausdrucksweise zu bleiben, d. h. die erste Aufführung des Wintermärchens, muß hiernach Ende Sommers 1590 bewirkt sein.

Die Rutuler sind in der Allegorie des Vorspiels selbstverständlich die Akademiker, die ja schon Anfang 1589 ihre Streitigkeiten mit Shakespeare begannen; in der That aber zwei Sommer später von ihm im Wintermärchen mächtig aufs Haupt geschlagen, wie der Verfaßer des Vorspiels sagt, seinem Schwerte unterworfen, wurden. Die beiden Verse: „and full three summers" bis „fierce barbarian minds" spielen darauf an, daß die drei Jahre vor dem Wintermärchen Shakespeares londoner Lehrzeit gewesen, in der er sich zu dem Cannibalismus (fierce barbarian minds) ausgebildet habe, der ihn endlich befähigte, den plagiatorischen Kain gegen Greene zu spielen.

1) Ebenfalls wider = Aeneas.

2) D. h. als Phoenix.

3) Nämlich z. Z. der stratforder Katastrophe. Aus dieser erhebt Shakespeare sich nach Ansicht der Akademiker durch das Wintermärchen als Phönix; denn diesem schrieben sie ebenfalls autobiographische Bedeutung zu.

4) Im Stücke selbst ist der Dido die Rolle der akademischen Muse zugetheilt. Die akademische Muse, ja sogar noch viel specieller die greenesche, spielt sie namentlich auch beim ersten Zusammentreffen mit Aeneas; und dort sagt Ascanius zu ihr: „Madam, you shall be my mother", worauf D. antwortet: „And so J will, sweet child." Dieser Fraze ist hier schon sorgfältig vorgearbeitet, schon hier ist das Wintermärchen unter „bright Ascanius" verstanden, der in einer sonst gar nicht begreiflichen Wendung nur deshalb „beauty's better *work*" genannt wird, um wider auf das angebliche Plagiat zu sticheln. Diese allegorische Bedeutung macht auch alles

No bounds, but heaven[1]), shall bound his empery,
Whose azure gates, enchased with his name,
Shall make the Morning haste her grey uprise,
To feed her eyes with his engraven fame[2]).
Thus, in stout Hector's race, three hundred years
The Roman sceptre royal shall remain,
Till that a princess-priest, conceiv'd by Mars[3]),
Shall yield to dignity a double birth,
Who will eternish Troy in their attempts.
Ven. How may J credit these thy flattering (?!) terms,
When yet both, seas and sands[4]) beset their ships,

Uebrige erklärlich, was in diesem Saze theils über ihn, theils in Bezug auf ihn ausgesagt wird. Zunächst das mystische „Who with the sun divides one radiant shape", das heißt: der seinen strahlenden einheitlichen Körper in zwei zertheilt, sobald er in die Sonne tritt; sobald man ihn genau betrachtet. Dann ferner, daß eben dieser mystische Ascanius seinen Thron mitten unter denjenigen gestirnten Thürmen gründen soll, welche der erdgeborne Atlas keuchend auf seinen Nacken nimmt. Die sternengleichen — (starry, hier keinenfalls gestirnt bedeutend) Thürme sind nämlich die Königin und ihre höfischen Granden, die mit pomphafter Ironie mit den Thürmen verglichen werden, welche über die niedere Volksmenge weit hinausragen. Behufs Steigerung jener Ironie wird diesen Thürmen überdies noch das Prädicat „sternengleich" beigelegt, weil jene Granden dem Auge des niederen Volkes wie Sterne erscheinen, die vom Himmel strahlend herniederblicken. Eben diese sternigen Thürme sollen nun nach Jupiters Prophezeihung vom „Ascanius" so hingerißen werden, daß sie ihm zum bitteren Schmerze der „Rutuler" die Dichterkrone darreichen. Der Atlas, dessen starker Nacken diese Thürme stüzt, d. h. durch seine (poetische) Kraft ihre Eminenz recht sichtbar macht, ist natürlich Shakespeare. Ganz ähnlich läßt Nash in seiner Komödie Sommers l. W. das Solstitium (in Vertretung des Sommernachtstraums) klagen: „But Atlas-like to prop heaven on one's — nämlich des Solstitium — back cannot but be more labour than delight." Da Shakespeare bekanntlich so wenig Phantasie und akademische Bildung besaß, daß er nichts Eigenes schaffen, sondern nur wie ein „Schneider" fremde Dichtungen für den höfischen Modegeschmack zustuzen und färben konnte, so wird gewißenhaft auch noch hervorgehoben, daß er ein durchaus handwerksmäßiger, ein „erdgeborner" Bursche sei.

1) Muthmaßlich ironisch für den „Hof".

2) Soll ironisch sein. Das Plagiat schreit zum Himmel! Dabei aber noch „the Morning shall haste her grey uprise", soll eilen aus dem Grauen ins Morgenroth überzugehen, „to feed her eye" — seine rothe Farbe — „with his engraven fame"!

3) Gezeugt vom Mars. Dyce erinnert dabei an Aeneis, I. 273; gemeint ist die Königin Elisabeth. Hector's race ist doppelsinnig; Hector = Bramarbas. Die Doppelgeburt, welcher die Königin Würde verleiht, und die Troja, d. h. Aeneas, „in seinen Uebergriffen verewigen" soll, ist eben die marlowe-nashsche Didotragödie. Die Verfaßer haben also gehofft, dadurch die Königin umzustimmen, und so Shakespeare zu stürzen.

4) Bankside, wo die Theater standen.

And Phoebus, as in Stygian pools, refrains
To taint his tresses in the Tyrrhene main[1])?

Jup. J will take order for that presently.
Hermes awake! and haste to Neptune's realm[2])
Whereas[3]) the windgot (!) warring now with fate,
Besieges the offspring of our kingly loins[4]):
Charge him from me (!) to turn his stormy power,
And fetter them in Vulcan's sturdy brass,
That durst thus proudly wrong our kinsman's peace.
Venus, fare well! Thy son shall be our care.
Come, Ganymede, we must about this gear.

---

1) Dyce macht eine erläuternde Note zu diesem Verse, insbesondere zu dem verb. to taint; er erklärt aber nichts; ja man kann sogar aus seiner Note merken, daß er nichts erklären kann, weil ihm der Zusammenhang nicht klar ist. Wie kommen wir denn hier auf ein Mal zu Phöbus und dem „To *taint* his tresses in the Tyrrhene main"? Wo ist hier die Verbindung? Offenbar nur in den Gehäßigkeiten, die akademisch übermalt werden. Ich vermag nur dadurch Sinn in die Sache zu bringen, daß ich his tresses nicht auf Phoebus, sondern auf Aeneas beziehe. to taint bedeut hier, wie Dyce ganz richtig annimmt, to stain, to sully; es bedeutet aber nicht auch, wie er glaubt, to dip, to bathe. Die von ihm angezogenen Parallelstellen sind in dieser Beziehung völlig beweisunkräftig. Der Gedanke ist ganz einfach: wenn seine Gegner ihn so anschwärzen und zausen, und Phöbus, als stäke er im Styx, und hätte das Geschäft des sangbegeisterten Apollo aufgegeben, unterläßt es, seine — des Aeneas — Locken im tyrrhenischen Meere wider schön zu färben (to taint), dann ist er — Aeneas — verloren. Die ganze Bemerkung ist also nur eine vorzeitige Renommage, daß die Didotragödie eine so durchschlagende Wirkung haben werde, daß dem angegriffenen Shakespeare seine Erfindungsgabe, sich doch wider als unschuldig und edel hinzustellen, versagen werde. Wie viel Grund die Verfaßer der Didotragödie hatten, mit so stolzer Zuversicht auf ihr Werk zu blicken, das mag der Leser allein schon aus diesem technisch zusammengestümperten Vorspiel erkennen. Es klingt fast, wie wenn die Herren ihren gewohnheitsmäßigen Hohn aus Versehn auf sich selbst gelenkt hätten, wenn der Verfaßer breitspurig den Jupiter erwidern läßt: „J will take order for that presently. Hermes awake"! usw. Es soll gleich durch die Didotragödie dafür gesorgt werden, daß dem Phöbus das „to taint" vergeht!

2) England.

3) Where. (Dyce.)

4) Die Königin Elisabeth! Ich kann diesen lezten Theil von Jupiters Rede nur als Hohn auf die Art, wie Shakespeare — nach Darstellung der Akademiker — sich durch die Königin zu decken suchte, auffaßen. Am deutlichsten tritt das in den Worten hervor: „fetter them in Vulcan's sturdy brass, that durst so proudly wrong our kinsman's peace". Hermes soll danach dafür sorgen, daß den Stürmen des Aeolus, welche die Königin (our kinsm.) so stark belästigen, trozige Unverschämtheit (sturdy brass) entgegengesezt werde. Auch die beiden lezten Verse verrathen die Ironie mit aller Bestimmtheit.

Nach dieser geharnischten Apostrophe an die Königin, sich von diesem grundschlechten Kerle und seiner lügnerischen Phantasie loszureißen, und anstatt dessen den Herrn von der Akademie aufzuhelfen, die ebenso grundehrlich, wie unterhaltend seien; nach dieser elenden Farce einer in ihrer eigenen Langweiligkeit und Unverständlichkeit ersterbenden Bramarbas-Drohung, beginnt nun das eigentliche Stück; ein bloßer Haufe ungeordneter akademischer Fezen, wenngleich sich einzelne Fezen darunter finden, auf die Marlowes Hand ein Par schwunghaftere Worte geschrieben hat. Habeant sibi, diese Herren Academici!

(Shakespeares Reaction gegen die Didotragödie in den Lustigen Weibern.)

So weit es die Würde zuließ, hat Shakespeare mehrfach gegen dies Vorspiel zur „Didotragödie“ reagirt. Die stärkste derartige Stelle findet sich in den Lustigen Weibern, wo, V. 5, dem Falstaff die folgenden Worte in den Mund gelegt sind:

„The Windsor bell bath struck twelve; the minute draws on. Now, the hot-blooded gods assist me! — Remember, Jove, thou wast a bull for thy Europa; love set on thy horns. — O powerful love! that, in some respects, makes a beast a man; in some other, a man a beast. — You were also, Jupiter, a swan for the love of Leda. — O omnipotent love! how near the god drew to the complexion of a goose! — A fault done first in the form of a beast; — O Jove, a beastly fault; — and then another fault in the semblance of a fowl; — think on't, Jove; a foul fault! When gods have hot backs, what shall poor men do? For me, I am here a Windsor stag; and the fattest, I think, i' the forest. — Send me a cool rut-time, Jove, or who can blame me to piss my tallow?“

Ich habe schon in meinen Weit. Beiträgen, II. 102—105, die polemische Tendenz der Stelle aufgedeckt, und auch auf ihre Beziehung zu unserem Vorspiele hingewiesen. Wenn ich jezt nichtsdestoweniger nochmals auf die Sache eingehe, so geschieht das, um — ohne alle feindliche wie freundliche Rücksicht, namentlich ohne jeden Anflug von Eigensinn — aus der Sache heraus zu zeigen, daß ich im Rechte bin, und daß namentlich unser Vorspiel eine wesentliche thatsächliche Voraussezung für das wirkliche Verständniß der gewundenen, dunklen Rede Fallstaffs ist. Als unzweifelhaft darf ich dabei von der Ansicht ausgehn, daß dies Vorspiel sowohl auf Seiten der literarischen Feinde Skakespeares wie seiner adligen Gönnerschaft starkes Aufsehn gemacht haben muß, weil man auf beiden Seiten seine schmachwürdigen Anschuldigungen sehr wohl verstanden hatte; denn die zahlreichen Beispiele, welche uns davon überliefert sind, daß selbst so untergeordnete Köpfe wie ein Chettle — Beweis sein Kindharts Dream — sich ganz gut darauf verstanden, in dieser Cirkelsprache zu reden, sind ein unwiderleglicher Beweis dafür, daß das damalige England in dieser Branche eine vollkommen virtuose Fertigkeit besaß. Kein Wunder also, wenn auch Shakespeare sich gelegentlich bei seinen polemischen

Heimzahlungen dieser akademischen Gaunersprache bediente. Und solcher Fall liegt hier vor.

Wie ich gezeigt habe, läßt der Verfaßer des Vorspiels die Venus schließlich jammern, mein Aeneas-Shakespeare ist verloren, wenn Apollo ihm nicht eingiebt, seinen schönen Locken wider ihre schöne poetische Farbe zu geben; und das will er nicht — weil er es nicht kann. Mit ganz ähnlicher Wendung läßt nun Shakespeare den Falstaff beginnen: Die Zeit, wo man auf mich Jagd machen wird, ist da — die Windsorglocke, der Dichter sagt absichtlich nicht die Glocke von Windsor — hat „Zwölf" geschlagen; jezt wird man mir den Denkzettel meiner Sünden (the minute) vorhalten (draws on). Darauf aber richtet Falstaff an Jupiter eine Invocation, welche um rettende Gedanken bittet, und dabei zugleich den schmuzigen Sündenzettel entfaltet. Ihr heißblütigen, d. h. sinnlichen, trunkenen Götter, jezt steht mir bei! fährt er fort, und überschaut dann alsbald seinen Vorrath an mythologischer Gelehrsamkeit, die er zu akademischen Sinnbildern benuzen könnte. Da ist gleich der Mythus von Zeus und Europa; er ließe sich wohl zu einem Vorspiel benuzen, das sich dem Ganymedes-Vorspiel an die Seite stellen könnte. Man brauchte nur den Hahnrei zum Stier Zeus zu machen „love set on thy horns!" Der Gedanke ist entzückend. O zauberkräftige Liebe! ruft Falstaff von ihm begeistert aus, die es durch die Zweideutigkeit der Sprache fertig bringt, den Menschen in ein Thier zu verwandeln, um dadurch zugleich die Thierheit des Menschen, bez. Mannes, auszudrücken. Aber die mythologische Palladis Tamia ist noch nicht erschöpft; auch der Leda-Mythus, das grade Gegenstück des Ganymedes-Mythus, wäre zu gebrauchen. Widerum entzückt jauchzt Falstaff: O du Allmacht der Liebe, wie tief sich der Gott herabgelaßen, so tief, daß seine Thaten selbst ein Gänsegehirn befruchten könnten! Aber das Entzücken ist kurzlebig; Falstaff fällt in die ahnungsvoll beklommene Stimmung zurück, die ihn zu seiner Invocation getrieben; der Mann hat was auf dem Gewißen! Er krazt sich hinter den Ohren und sagt: Ein Vergehen, das ich erst begangen, indem ich — in unserem Vorspiel — eine Form ausgewählt habe, die nur ein Vieh wählen konnte (done in the form of a beast); o Jupiter, eine rohe Beleidigung (a beastly fault); und später (then) habe ich mich nochmals vergangen (another fault), indem ich — in Sommers l. W., vergl. Weit. Beitr., II. 15 f. — dem Kuckuk nachgemacht habe (in the semblance of a fowl)! Erinnere dich, Jupiter, es war ein niederträchtiger Streich (a foul fault)! Wenn die (akademischen) Götter (in solcher Weise) der Buckel juckt, was sollen dann die Unglücklichen (poor men) thun, die so frech angegriffen sind? Diese Frage ist in der That höchst kritisch; sie erstickt das lezte Restchen Galgenhumor, das dem edlen Ritter bis dahin noch immer bei allem Ungemach geblieben; und in der kleinlauten Resignation, womit er seine Rolle fortan zu Ende spielt, sagt er, seine Lage

vollkommen richtig würdigend: Mir ist bei dieser Gelegenheit nur die Rolle des gehezten Wildes (Windsor stag) zugetheilt, und, wie mich deucht, des dummsten (fattest) im ganzen Forst. Daraus aber läßt ihn Shakespeare eine Nuzanwendung ziehn, die nicht allein seiner resignirten Stimmung durchaus entspricht, sondern auch mit meisterhafter Sicherheit auf die schwülstig renommistischen Worte passt, von denen ich oben ausgegangen bin:

„How may J credit these thy flattering terms,
When yet both, seas and sands, beset their ships,
And Phoebus, as in Stygian pools (!), refrains
To taint his tresses in the Tyrrhene main?“

Falstaff schließt mit den Worten: Sende mir eine kühle Brunstzeit, Jupiter; denn wenn ich meinen Unrath den Weg alles Fleisches gehen laße, bin ich davor sicher, an den Pranger gestellt zu werden.

(Shakespeares verachtungsvolle Verwerfung des Vorspiels zur Didotragödie im Tempest.)

In noch viel objectiverer Weise hat Shakespeare noch ein Mal im Tempest mit geringschäziger Verachtung auf das Vorspiel zur Didotragödie hingewiesen. Die Veranlaßung dazu ist sicherlich die bereits S. 85 erwähnte Stelle aus dem Volpone gewesen. Da ich mich schon anderwärts über die Sache ausgesprochen habe, so kann ich mich hier sehr kurz faßen. Es sind die beiden folgenden Bemerkungen von Antonio und Sebastian — Temp., II. 1 — die wir in Betracht zu ziehn haben:

Antonio. Widow? a pox o' that! *How came that widow in?* Widow Dido!

Sebast. What if he had said, widower Aeneas too? Good lord, how you take it!

Adr. Widow Dido you said? *you make me study of that*, usw.

Antonio hat recht gut gemerkt, daß die Aeußerung Gonzalos, welche ihn zu seiner Frage veranlaßt, ironisch gemeint war, und ist dadurch sofort auf die richtige Fährte geführt, daß dessen „Witwe“ Dido diejenige der Didotragödie von Marlowe und Nash sei. Deshalb ärgert er sich über die despectirliche Bezeichnung „Witwe“ Dido, und will wißen, ob er sich in seiner Vermuthung nicht täusche. Daher die Zwischenfrage: Wie wurde diese Witwe eingeführt? das heißt mit anderen Worten: Was hatte das Stück für ein Vorspiel? Der zurückhaltende, heuchlerische Sebastian aber ärgert sich darüber, daß Antonio sich so verschnappt, und meint deshalb: Und wenn er auch vom Witwer Aeneas mit gesprochen hätte, seid doch ruhig. Merkt ihr nicht, verehrter Herr [1]), was ihr (mit eurem „how came this widow in“) einräumt [2])? Eben

---

1) lord, nicht, wie Delius u a. wollen, Lord, Gott, scheint mir das Richtige.

2) To take = to give, to deliver up. Vergl. Halliwell, Dict., s. v., Nr. 1. Nicht die Dido, sondern eben Aeneas wird ja durch das Vorspiel „eingeführt“.

deshalb aber findet Adrian, diese Witwe Dido sei des Nachdenkens werth, und führt das auch im Fortgange des Dialogs noch mit einigen sinnbildlichen Sarkasmen aus.

(Ganymed in Wie es euch gefällt.)

Nur kurz zwischendurch mag noch erwähnt sein, daß es mir mit dem Vorspiele der Didotragödie ebenfalls zusammenzuhängen scheint, wenn Shakespeare in Wie es euch gefällt, I. 3, die Rosalinde auf den Gedanken verfallen läßt, sich auf ihrer Flucht „Ganymedes“ zu nennen.

„J'll have no worse a name than Jove's own page,
And therefore look, you call me Ganymede“,

sagt sie zu ihrer Gefährtin Celia; und ich glaube, der Dichter konnte auf keine einfachere Weise ausdrücken, daß die Akademiker mit alle ihren Zauberkünsten nicht vermocht hatten, den Ganymedes-Mythus für ihn zur moralischen Vogelscheuche zu machen, wie sie sichtlich geglaubt hatten. Er stellt sich ihm mit voller poetischer, und also auch kindlicher Unbefangenheit gegenüber, nun erst recht gegenüber.

(Shakespeares moralische und ästhetische Verwerfung der Didotragödie im Hamlet der Quarto von 1604.)

Weit erheblicher, wie dies rein defensive Verhalten Shakespeares gegen den Misbrauch, den seine Gegner mit dem Ganymedes-Mythus getrieben, ist aber für uns, daß er in den beiden Schauspielerscenen des Hamlet, II. 2 und III. 2, die hinterlistig zweideutige Rede und Darstellungsweise der Didotragödie, sowie die Fehlerhaftigkeit der marloweschen Manier überhaupt zum Gegenstande theoretischer Angriffe gemacht hat.

Die beiden Auftritte, die sehr genau zusammenhängen, enthalten auch sonst noch scharfe polemische Spizen gegen des Dichters akademische Gegner, z. B. gegen Lillys Midas [1]); und daraus können wir abnehmen, daß sie bei der zweiten Bearbeitung zum guten Theile zu polemischen Zwecken eingefügt sind. Und die Art, wie Shakespeare hier polemisirt, bekundet schon ganz seine vollendete Meisterschaft im Geisteskampfe; und zwar ganz besonders, so weit die Didotragödie in Betracht kommt.

Der Prinz Hamlet fordert II. 2 den ersten Schauspieler auf, ihm eine gewiße Rede vorzutragen, für die er eine ganz besondere Vorliebe habe, und die ihn namentlich in seiner augenblicklichen Lage ganz besonders ansprechen muß, weil er in ihr ein poetisches Spiegelbild der Zukunft seines eigenen Hauses sehen muß; denn es

---

1) Polonius findet, II. 2, die Rede, welche sich Hamlet vortragen läßt, nicht mit Unrecht „zu lang“. Hamlet aber erwidert darauf „It shall to the barber's with your beard“. Die manigfachen Beziehungen zu John Lilly, welche Shakespeare in den Polonius gelegt hat, habe ich z. Thl. schon aufgedeckt. Diese Stelle gehört auch dazu. Wer die endlosen, monotonen Wortwize über des Midas Bart zu Papier und auf die Bühne bringen konnte, der hatte gewiß keine Befugniß, über die Länge einer solchen Rede sich zu moquiren. Noch genauer auf die unwürdige Manier des Midas eingehend, fährt aber Hamlet fort: „Prithee, say on. — He's for a jig or a tale of bawdry, or he sleeps“.

ist die Schilderung, welche Aeneas der Dido vom Untergange Trojas, von jenem entsezlichen Ausgange macht, zu welchem Helenas leichtsinniger Ehebruch und der noch leichtsinnigere Schuz, den ihm die Trojaner angedeihen laßen, Priamus und sein ganzes Geschlecht geführt haben[1]). Eine ähnliche Schilderung enthält auch die marlowe-nashsche Didotragödie; und zwar ist sie mit folgenden significanten und signalisirenden Worten der Dido eingeführt:

„May J entreat you — scil. Aeneas — to discourse at large,
And truly too, how Troy was overcome?"

Das spizige „and truly too" läßt ohne weiteres darauf schließen, daß auch der darauf folgende Bericht des Aeneas wider zum voll gefüllten Gefäß verschleiernder Enthüllungskunst gemacht gewesen ist. Dem stellt nun Shakespeare seine Situation entgegen, indem er den Hamlet folgende Worte an den Schauspieler richten läßt: „Du hast mir ein Mal eine Rede vorgetragen — aber auf dem Theater ist das Stück nie oder höchstens ein einziges Mal gegeben; denn ich erinnere mich, die Million fand keinen Gefallen daran; dem gemeinen Geschmacke wars Caviar; aber, wie ich es auffaßte und andere, deren Urtheil in solchen Dingen den Vorrang vor dem meinigen beanspruchen durfte, war es ein ausgezeichnetes Stück, die Handlung in den Scenen und deren Reihenfolge mit reiflicher Erwägung geordnet, und in der Sprache mit ebenso viel Ebenmaß wie Kunstgeschick behandelt. Ich erinnere mich, daß einer — scil. von jenen bevorzugten Kennern — bemerkte, die Verse seien nicht mit Sturmhauben gewürzt[2]), um sie schmackhaft zu machen,

---

1) Shakespeare deutet diesen idealen Parallelismus auch sehr bestimmt an, indem er den Hamlet, II. 2, sagen läßt: Wir wollen sogleich ans Werk wie französische Falkeniere, und unseren Falken stoßen laßen (fly — hier, wie Tschischwitz zeigt, activisch) auf jede Beute, jedes Wild, das uns vor Augen kommt. — Die französ. Falkeniere müßen damals wohl als besonders tüchtig bekannt gewesen sein. Statt „Frensch" falconers „friendly" falconers zu sezen, scheint mir nicht blos lahm, sondern sogar sinnentstellend.

2) there *were* no *sallets* in the lines. Dies ist die vollkommen correcte Lesart der Qu. B. Im Anschluß an das „was" der Qu. A und Fol. I konnte Pope nur deshalb „was no salt" ändern, weil er die polemische Beziehung von sallets nicht erkannt hatte. Daß die Emendation so vielen unverdienten Beifall gefunden, hat denselben Grund. — Tschw. liest „were no sallets"; aber seine Erklärung, S. 80, N. 7, ist ms. E. verfehlt. sallet steht hier, ebenso wie Henry VI, part. II, Act. IV, sc. 10, line 12, in der Bedeutung von Sturmhaube. Hamlets Ausdruck ironisirt die grobfingerige Manier, mit Rücksicht auf die „Million" der polemischen Tendenz immer mit Keulenschlägen Luft zu machen. Hätte Shakespeare nicht der Anklang sallet an salt unterstüzt, so würde er sicher das „sallets in the lines" vermieden haben; sallets aber mit Tschischwitz hier durch „Salzkörner" zu erklären, verdirbt offenbar den ganzen Wiz und die ganze Pointe. Es kann doch kein Mensch von Wiz und Verstand behaupten wollen, daß es ein Fehler sei, „Salzkörner", d. h. treffenden, anregenden,

auch enthalte die Redeweise keinen Beisaz — d. h. keinen Doppelsinn —, der den Verfaßer der Leidenschaft [1]) bezichtige; sondern er bezeichnete sie — it, d. h. die Redeweise — als eine ehrlich grade Manier (honest method), ebenso natürlich (wholesome; eigentlich wohl tendenzfrei) wie ansprechend (sweet — im Gegens. v. Euphuismus), und um sehr vieles mehr geschmückt (handsome, zugleich edel), als raffinirt. Eine Rede darin liebte ich ganz besonders, es war die Erzählung des Aeneas an Dido, und besonders da herum, wo er von der Ermordung des Priamus spricht". Dem aufmerksamen Leser kann es unmöglich entgehn, daß Shakespeare hier — um mich seiner eigenen Redeweise zu bedienen — die Sturmhauben-Technik und Rhetorik der Akademiker mit der wirklich echten dramaturgischen Technik und Diction in beschämenden unmittelbaren Gegensaz stellt. Jene wird durch ihre leidenschaftlich feindselige Tendenz dazu geführt, das Bild der Handlung durch schlechte Scenenfolge und schlechten inneren Ausbau der Scenen zu verwirren, während diese ein ebenso sorgsam wie leidenschaftslos durchdachtes Bild entfaltet, das in seinem Vorübergehn uns allmälig völlig vergeßen macht, daß es nicht die Natur und die Wahrheit selbst sind, die uns beschäftigen, sondern nur ein wesenloser Schein beider. Jene wird in ihrer Redeweise stets darauf bedacht sein, Schwerter und Sturmhauben anzubringen, um durch diesen Bombast aufzuregen, nebenher aber auch noch einen tückischen Doppelsinn in ihre Worte und sonstigen Ausdrucksmittel zu legen; diese dagegen wird die Sache und ihre Lage auf sich wirken, und sich dadurch bestimmen laßen, in ihren Redetönen höher und tiefer zu steigen oder auf der Ebene einherzuschreiten, stets nur darauf bedacht, mit anmuthig natürlicher Grazie die Schönheit aus der Sache selbst zu Tage zu fördern.

Die Rede, welche sich Hamlet nun vortragen läßt, entspricht natürlich seinem Lobe, und seinen Ansprüchen an Technik und Rhetorik vollkommen, und stellt sich damit dem marlowe-nashschen Analogon wie das Vollkommenheitsmuster dem Fehlermuster entgegen.

(Hat Shakespeare eine Didotragödie gedichtet?)

Man hat gefragt, ob die Rede, welche sich Hamlet vortragen läßt, wirklich einer älteren, aber vernichteten Didotragödie Shakespeares selbst angehört habe, und es sind nicht nur viele, sondern

---

namentlich aber auch vernünftigen Sinn in seine Verse zu bringen. Das „Salz der Erde" war Shakespeare und seiner Zeit noch viel zu bekannt, als daß der Dichter seinen Hamlet hätte verlangen laßen können, es solle kein „Salz" in den Versen eines Dichters sein.

1) Qu. B hat ganz richtig affection, was Fol. I in affectation ändert. Die Herausgeber der Folio mögen das übersehn haben. Die Folio zeigt auch sonst bei dieser Rede ganz erhebliche Unachtsamkeitsfehler; so z. B. fehlt darin die unentbehrliche Passage von „as wholesome" bis „than fine". Daß affection die richtige Lesart ist, beweist schon das folgende honest method unwidersprechlich.

selbst gewichtige Stimmen laut geworden, welche ja dazu sagen[1]). Ich glaube aber doch, es ist richtiger, nein zu sagen; und ich muß mir gestatten, meine Gründe dafür darzulegen, weil damit zugleich Shakespeares Polemik noch weiter in — ms. Es. — höchst interessanter Weise enthüllt wird.

Als Hauptargument für die ehemalige Existenz einer eigenen Didotragödie Shakespeares, welcher die Rede des Aeneas entlehnt worden sei, hat man die Thatsache behandelt, daß Hamlet erzählt, das Stück habe Fiasco gemacht, weil es dem großen Haufen nicht gefallen; daß aber nichtsdestoweniger der Dichter sowohl durch Hamlets Bemerkungen über den Werth des Stücks, wie auch durch die Haltung des declamirenden Schauspielers ein ganz besonderes persönliches Interesse dafür an den Tag lege. Auf das leztere Argument, das namentlich Herm. Kurz in seinem Aufsaze „Shakespeare der Schauspieler" (Deutsch. Sh.-Jahrb., Bd. VI, S. 337) auszubeuten und zu diesem Behuf auszumalen versucht hat, gebe ich gar nichts. Shakespeare konnte nicht daran denken, das Spiel des Schauspielers zu solchen Allotriis zu misbrauchen, wie Kurz uns vorreden will; der Schauspieler bleibt überall im Affecte seiner Rolle und hat es mit keinem Nebeninteresse zu thun. Viel mehr Gewicht, ja sogar entscheidendes Gewicht würde ich auf den Umstand legen, daß Shakespeare den Polonius die Rede „zu lang" finden läßt. Unstreitig ist das richtig; und Shakespeare hat es meisterhaft verstanden, durch verschiedene Unterbrechungen, die er anzubringen gewußt hat, diesen Fehler unmerklich zu heben. Das sieht ganz aus, als ob er durch Schaden klug geworden wäre; und wenn also Polonius auf dies Gebrechen ausdrücklich hindeutet, so kann man auf den ersten Blick wohl zu der Vermuthung kommen, daß der Dichter durch diese Wendung sich Gelegenheit verschafft, seinen akademischen Widersachern eine spize Antwort auf den Tadel zu geben, den sie im Sinne des Polonius über die Rede des Aeneas ausgesprochen. Jedoch wo ist dieser Tadel ansgesprochen? Ich wüßte keine Stelle bei Lilly, bei Thom. Nash, bei Marlowe, Greene usw. die auch nur die leiseste Anspielung auf eine eigene Didotragödie Shakespeares, geschweige denn auf die Rede des Aeneas, enthielte; alle jene Anspielungen, die zweifellos nicht unterblieben sein, und sich namentlich bei Thom. Nash finden würden, müßten also ebenso spurlos vernichtet sein, wie das Stück selbst. Zudem aber ist auch Hamlets Erwiderung auf des Polonius „Das ist zu lang" nicht sowohl abwehrend, wie angreifend gehalten; ein Punkt, den ich sofort noch heller ins Licht sezen werde; und so ist denn ms. Es. alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß Shakespeare jene Unterbrechung nicht erdacht hat, durch empirische Beweggründe getrieben, sondern einzig und allein aus dem praktischen Gesichtspunkte, sich dadurch die Möglichkeit eines Ausfalls gegen Lilly und Genoßen

1) Vergl. z. B. K. Elze, Hamlet 1857, S. 174 f.

zu verschaffen. Und diesem Zwecke ganz allein dienen auch die Bemerkungen Hamlets, auf die sich daher die Hypothese von der shakespeareschen Didotragödie ebenfalls ganz unmöglich stüzen läßt.

Schon was ich bisher über den Sinn der Worte Hamlets gesagt habe, berechtigt mich zu dieser Behauptung; noch weit evidenter aber wird deren Richtigkeit, sobald man Hamlets theoretische Bemerkungen mit dem Berichte des Rosenkranz über die Kindertheater in Verbindung ſezt, und diesen Bericht in gewißem Sinne als historische Erläuterung der ersteren theoretischen Bemerkung behandelt, was er sicherlich auch sein soll.

Rosenkranz erzählt zunächst, es habe sich ein Falkennest von Knaben (in London) gebildet[1]), unsausgewachsene (little), unflügge Falken (eyases); und diese überkreischten (cry out on) die wirklich urtheilsfähigen Leute (the top of the question)[2]), wofür man ihnen noch obenein in der echtesten Bramarbas-Tonart zujubele[3]). Das sei jezt Mode; und so überschrien sie denn die „gemeinen Bühnen", wie sie sich ausdrückten, d. h. diejenigen, deren Dramaturgen nicht „Akademiker" seien, in einer solchen Weise, daß viele, die wohl Wiz genug hätten, sich ihrer Haut zu wehren[4]), vor Gänsekielen (und dem Geschreibsel von Gänseköpfen!) Furcht

---

1) aery of childern. Hamlet vergleicht später, wie wir gesehn haben die Schauspielkunst mit einer Falkenjagd; damit hängt diese Metapher zusammen. Bei dem Bilde ist aber beide Male der Schauspieldichter, insbesondere Shakespeare selbst, mit zu den Schauspielern gerechnet.

2) „that cry out on the top of the question". Die Emendation von Tschischwitz, S. 74, halte ich für verfehlt. Ueber die Kindertheater vergl. im allgem. K. Elze a. a. O., S. 164 f. Tschw. S. 73, N. 3, will hier an die Erneuerung des Theaterverbots a. 1601 denken; die Stelle sezt aber die Coexistenz des „common stage" neben den Kindertheatern voraus, und spricht nur von einem Misbrauch der lezteren gegen das erstere, was mit keiner obrigkeitlichen Maßregel zusammenhängt. Shakespeare spricht theilweis ganz gewiß, und ms. Es. sogar hauptsächlich, von der Benuzung des Blackfriars-Theater und der königl. Chorknaben zu Aufführungen wie die des lillyschen Midas, der sicherlich ebenso wie Mother Bomby usw. für die Chorknaben geschrieben ist; die der marlowe-nashschen Didotragödie, die ausweislich des Titelblattes der Quarto von 1594 (Klein, a. a. O., S. 801 f., N. 2) ebenfalls von den königl. Chorknaben gegeben ist, usw. (Vergl. auch Ch. Knight, Studies of Sh., London 1849. 8°, S. 65.) Wie verächtlich die Akademiker in ihren Stücken und Pamphleten von den Schauspielern sprachen, liegt ja auch zu Tage. Eben damit hängt es ms. Es. zusammen, daß dem Polonius in unserer Scene ein derber Denkzettel betr. der Behandlung der Schauspieler gegeben wird.

3) Shakespeare hat hierbei wohl nicht, wenigstens nicht hauptsächlich, den Applaus im Theater im Sinne, als vielmehr die akademische Bejauchzung und Unterstüzung solcher Stücke wie Midas.

4) wearing rapiers. Ich erinnere an den Schluß des Tempest, wo Prospero-Shakespeare sich von Ariel sein „rapier" (Stoßdegen) holen läßt; eine Handlung, deren Symbolik genau mit derjenigen unseres Ausdrucks übereinstimmt.

hätten, und kaum wagten, jene Kindertheater zu besuchen. Die lezten Worte sind offenbar ironisch, z. Thl. selbstironisch; der Dichter thut so, als sei er durch jene Leute derartig in Furcht und Angst gesezt, daß er sich nicht vor ihr Forum traue. Nach einer Zwischenbemerkung Hamlets, die wir hier übergehn können, legt Shakespeare dann dem Rosenkranz wörtlich Folgendes in den Mund: „Wahrlich, es hat auf beiden Seiten viel Arbeit gegeben; und das Volk betrachtet es nicht als sündlich, beide auf einander zu hezen [1]). Eine Zeit lang wurde für keinen Stoff ein Honorar geboten [2]), sofern er nicht so behandelt war, daß es zu einer Schlägerei zwischen Dichter und Schauspieler kam“ [3]). Dichter ist hier offenbar für „scholar“, Akademiker zu nehmen, und Schauspieler umfaßt, wie bemerkt, den Theaterdichter, der selbst Schauspieler war, mit, namentlich und vor allen den Dichter des Hamlet. Meiner Auffaßung nach enthalten nun diese lezteren Worte die historische Andeutung, weshalb Shakespeare später den Hamlet sagen läßt, das Stück, woraus er sich die Rede des Aeneas vortragen läßt, sei „Caviar“ für die Million gewesen, usw. Shakespeare hat also offenbar die Thatsache, jenes Stück habe Fiasco gemacht, nur erfunden, um diese mit den historischen Anspielungen in der Erzählung des Rosenkranz genau übereinstimmende Erklärung jenes Fiascos passlich und natürlich anbringen zu können; und diese Erklärung widerum ist durch die ganze Situation so gehalten, daß man zu der Zeit, als Shakespeare die Episode dichtete, deutlich sehn mußte, er nehme die marlowe-nashsche Didotragödie als unausgesprochenes Gegenstück gegen das belobte, als ein Hauptbeispiel dafür, wie die ästhetisch und sittlich gleich verwerfliche, falsche Methode damals prosperirte [4]). An der Stelle, wo Polonius den Schauspieler durch sein „Das ist zu lang“ unterbricht, spielt dann Hamlet in einer Weise, wie sie unter damalige Verhältnißen nicht drastisch significanter erdacht werden konnte, noch auf ein zweites Machwerk der Art, auf Lillys Midas an. Und sogar noch

---

1) Ich habe nirgends eine historische Erläuterung dieser Worte gefunden. Ich vermuthe, daß Shakespeare in dem „Hezen“, was das Volk thut, die schlechte Behandlung der Schauspieler versteht, die natürlich den Uebermuth der Akademiker außerordentlich steigern mußte.

2) no money was bid for argument.

3) Unmittelbar hierauf macht Güldenstern eine Bemerkung, und dann richtet Hamlet noch die Frage an Rosenkranz: „Do the boys carry it away“ und erhält darauf die (sarkastische) Antwort: „Ay, that they do, my lord; Hercules and his load too“. his „load“ steht hier im Sinne der „Last Prügel“, welche der Hercules des Globetheaters, d. h. Shakespeare, austheilt. Die kurze Passage scheint mir Zusaz späterer Zeit, weil darin das Globeth. erwähnt ist; und sie geht wohl auf Ben Jonson, der ebenfalls sich der königl. Chorknaben und des Blackfr.-Th. bediente.

4) Dabei ist zu beachten, daß grade die marlowe-nashsche Didotragödie schwerlich öfter, wie ein einziges Mal gegeben ist.

eine dritte Stelle findet sich in unserer Scene, von dieser will ich aber nur in der Note reden.[1]).

Mit der bisherigen Argumentation ist übrigens die Frage, ob die Rede des Aeneas nicht dennoch einer wirklichen Didotragödie entnommen ist, die dann, ausweislich der Diction nur den einen, Shakespeare selbst, zum Verfaßer gehabt haben könnte, noch keineswegs vollkommen erledigt; es bleibt vielmehr noch ein — überdies

---

1) In der Rede des Aeneas wird Hecuba „mobled" — nicht, wie die Herausgeber der Fol. A willkürlich ändern, „inobled" — queen genannt. (Beides ist keineswegs identisch, wie Tschischw., S. 83, N. 2, behauptet, und zugleich selbst durch seine — übrigens nicht vollkommen befriedigende — Erklärung des Wortes mobled widerlegt.) Als Hamlet dies hört, widerholt er stuzend: The mobled queen? aber Polonius meint: „That's good; mobled queen is good". Die Commentatoren, so weit sie mir bekannt geworden, gehn davon aus, daß in allen drei Fällen Shakespeare mobled in gleichem Sinne gebrauche; das aber ist nicht der Fall, sondern er legt dem Worte in jedem der drei Fälle einen anderen Sinn unter. Aeneas nennt die Heruba mobled, um anzudeuten, daß in der Eile der Königin nur die Möglichkeit geblieben, ihre Blöße in ein Laken einzuhüllen; es scheint mir daher richtig, mobled hier durch „vermummt" zu übersezen, wie es auch in der holländ. Uebersezung geschehen ist, während ich für unmöglich halte, mit Elze (1857er Ausgabe, S. 177) an eine „Nachtmüze" zu denken. Hamlet dagegen, dessen Phantasie durch die Symbolik, welche für ihn in der Stelle liegt, beständig nach der Seite hinübergelenkt wird, wo sie das lebendige Bild dessen schaut, was der Dichter hier darstellt, identificirt unwillkürlich die Hecuba mit seiner Mutter. (Auch der nachfolgende Monolog beweist das. „Was ist ihm Hecuba", sagt Hamlet, er ihr, daß er um sie soll weinen?" Sein Interesse hat sich also auf die Königin concentrirt.) Die Worte des Geistes tauchen in seinem Gemüthe wider auf, der (I. 5) die Gertrud „my most seeming virtuous queen" genannt hat; und er widerholt mit herbem Sarkasmus: „The mobled queen?" als wollte er sagen: Auch das trifft zu; auch sie hat unter dem Schleier nonnenhafter Keuschheit Unzucht getrieben? Und endlich Polonius denkt gar an den Nonnenschleier der Cynthiakomödie, und meint deshalb: Ein schöner Euphuismus; die Königin zur allegorischen Nonne gemacht; das ist das Richtige. Im lezteren Falle ist in mobled wohl auch ein Anklang von mobled an queen Mab gelegt.

Die Stelle gehört mit zu den classischen Beispielen, welche die durchaus specifische Art von Shakespeares Komik erläutern: eine durchaus originale Verbindung der Gefühls- und Denkthätigkeit, die naturgemäß dem Worte einen anderen Gehalt geben muß, je nach dem Gefühlszusaze, den der Sprechende hinzusezt. Jeder der Drei denkt sich das Seine bei mobled queen. Uebrigens greift diese geistige Artung bei Shakespeare weit über den Bereich der Komödie hinaus; sie bildet eine hervorstechende Eigenthümlichkeit grade des Prinzen Hamlet, und einen Grundzug unserer Tragödie. Die Stimmung scheint bei dem Dichter selbst in dem Maße zugenommen zu haben, je mehr sein Wind „nord-nord-westlich" ging, das heißt, je lebhafter er sich mit der stratforder Katastrophe beschäftigte; und das ist muthmaßlich die Ursache dieser Grundstimmung des Hamlet, die auch in unserer Stelle wider zum drastischen Ausdrucke hindurchquillt.

sehr nahe liegendes — Argument für die Bejahung der Frage übrig, das nothwendig noch widerlegt werden muß, bevor wir berechtigt sind, sie endgiltig zu verneinen. Diese Widerlegung wird uns denn auch noch einen lezten tiefen Einblick in Shakespeares polemische Stellung thun laßen.

Es muß, sollte ich meinen, gradezu in die Augen springen, daß die Rede des Aeneas nicht isolirt erfunden, gedichtet sein kann; ihr gewaltiges Pathos ist nur zu erklären aus dem Zusammenhange eines ganzen Stücks, das dies Pathos verlangt. Zwingt aber nicht wenigstens das zur Aufnahme, daß es eine shakespearesche Didotragödie gegeben, die verloren gegangen, vom Dichter vernichtet ist? Selbst das nicht. Die Rede des Aeneas würde sich ziemlich dicht am Anfange befunden haben müßen; und wenn der Dichter dort schon in solcher Weise sein Pulver verschoßen hätte, dann würde es in der That kein Wunder sein, wenn sein Stück das vollständigste Fiasco gemacht hätte. Grade das gesteigerte Pathos der Rede ist daher ms. Es. ein klarer Beweis, daß sie nicht einer Didotragödie, am wenigsten einer shakespeareschen entnommen, sondern daß sie wirklich in demjenigen Zusammenhange gedichtet ist, worin sie jezt steht.

Von Einfluß ist dabei aber sicherlich die marlowe-nashsche Didotragödie, insbesondere die darin vorkommende analoge Rede des Aeneas gewesen.

Die eigenthümlich lehrhafte Einleitung des theatralischen Zwischenspiels im Hamlet, sowie lezteres selbst, laßen ms. Es. keinen Zweifel darüber, daß der Dichter neben der dramatischen Wirkung hier zugleich ein lehrhaft ästhetisches Ziel verfolgt. Er ist dabei stark beschäftigt mit dem theoretischen Gedanken, welche Stellung hat der Dichter zur empirischen Wirklichkeit? Auf diese Frage gaben die Werke seiner akademischen Widersacher eine Antwort, wie sie nicht unrichtiger gegeben werden konnte; sie glaubten diese rohe Masse mit akademischer Routine zum Vorwurf ihrer dramatischen Production nehmen zu können, was dann zu himmelschreiender allegorischer Mishandlung der antiken Mythologie usw. führte. Shakespeare dagegen hatte klar erkannt, was auch Göthe und Schiller so tief durchschaut haben, daß der Dichter sich von dem Knechtsdienst der Empirie vollkommen losreißen, und als klar beobachtender und empfindender Pathologe sein seelisches Theil harmonisch ausgestaltend widergebären müße; und diese Erkenntniß hat ganz sichtlich sein Genie in diesem Falle geleitet. Wie es Hamlet an jenem apokryphen und ms. Es. fictiven Stücke rühmt, ist in der shakespeareschen Rede des Aeneas jeder Anhauch von persönlicher Polemik und Allegorik vermieden; diese ist vielmehr hier wie auch sonst dahin verwiesen, wohin sie gehört, nämlich in gewiße Zwischenbemerkungen und Zuthaten von wesentlich außerdramatischer Natur. Dafür aber steht die Rede des Aeneas als echt dramatischer Theil durchaus unter dem Gesez wirklicher

Symbolik. Sie ist aufgefaßt als furchtbares Sinnbild der unumstößlichen Heiligkeit der Ehe, deren Verlezung das göttliche Weltregiment nicht duldet, sondern durch Vernichtung des ganzen Geschlechtes straft, sofern sich aus seiner Mitte nicht der berufene Rächer erhebt. Daher auch die außerordentliche, erschütternde Wirkung der Rede auf Hamlet. Und das noch dazu fast unmittelbar vor dem Schauspiel, das endlich jeden Gran von einem Scrupel über des Königs Verbrechen und seiner Mutter Schuld tilgt; und das doch widerum ohne daß Hamlet sich zur That aufzuraffen vermag, sondern wie vom Zzuber gebannt in seiner Regungslosigkeit verharrt. So richtet sich denn diese Rede wie ein Prophet, dessen Rede mystische Symbolik ist, in diesem entscheidenden Augenblicke hoch vor dem Pinzen auf, und weist aufs Ende. Aber das Ende kommt, weil der Prinz sich nicht entschließen kann, wirklich sein Rächeramt zu erfüllen, obwohl er doch ganz darin lebt.

Gewiß hier hat der Antagonismus wider sehr Bedeutendes gewirkt; denn daß dieser seine Hand mit im Spiele gehabt hat, scheint mir unfraglich.

Dieser ist es denn auch, der den Dichter bestimmt hat, die zweite, noch viel entschiedner lehrhaft gehaltene Stelle (III. 2) in den Hamlet aufzunehmen, wo der Prinz sich über das Wesen des Schauspiels ausspricht. Die Worte sind formal allerding nur eine Unterweisung für die Schauspieler; aber woher die Manier der Schauspieler, wenn nicht von den Schauspieldichtern? Und so ist wohl kein Zweifel, daß Shakespeare eigentlich zu lezteren spricht. Nicht wenige Forscher haben sich nun dahin ausgesprochen, daß die Unterweisung mit zu den ältesten Theilen des Hamlet gehöre; in den neunziger Jahren, meinen sie, sei keine Veranlaßung mehr dazu gewesen; die Einflüße von Marlowe, Greene und Shakespeare selbst hätten damals schon die Manier, welche hier getadelt wird, so gut wie ganz beseitigt. Dem ist jedoch ms. Es. entschieden nicht beizutreten. Die jezt in Rede stehende Stelle ist mit der früher besprochenen vollkommen aus einem Guße; und schon das weist auf Antagonismus gegen Marlowe hin. Ebenso bestimmt aber auch der Inhalt der Unterweisung, der sich grade Marlowes bramarbasirend bombastischer Manier, die selbst seine entschiedensten Lobredner nicht wegleugnen können, entgegenstellt.

Die Unterweisung ist wider dem Hamlet in den Mund gelegt; und zwar dies Mal in zwei Absäzen, deren erster im wesentlichen die falsche Manier charakterisirt, während der zweite die richtige, die von Shakespeare selbst befolgte in ihren Grundzügen schildert. Betrachten wir zuerst den ersten Absaz.

Nachdem Hamlet den Schauspielern von dem ausrufermäßigen Vortrage, dem entsprechenden Gesticuliren und Grimaciren abgerathen, sagt er wörtlich: „Alles müßt ihr mit edlem Feingefühle (gently) darstellen (use); denn selbst da, wo die Leidenschaft wahrhaft überströmt, wo sie zum Gewittersturme (tempest) und, ich

möchte sagen, Wirbelwinde anwächst, müßt ihr es durch Uebung und Nachdenken dahin bringen (acquire and beget), daß ihr euch die innere Leidenschaftslosigkeit (temperance) aneignet, die alles im Fluß (smoothness) erhält. O, es ärgert mich in der Seele, mit anhören zu müßen, wie ein vierschrötiger Kerl, der in seinem Schädel so viel Gehirn besizt, wie seine Perücke, (periwig-pated), das Pathos zu Hanswurst-Lappen, ja in Wahrheit zur Lumperei herabzieht[1]). . . . Wenn es nach mir ginge, ein solcher Bursche sollte Prügel dafür haben, daß er den Termagant überbietet. Das überherodisirt den Herodes.“ Bei dem Termagant und Herodes verweisen die Commentatoren uns ohne Ausnahme auf die alte englische Poesie, z. Thl. sogar auf Chaucer (vergl. z. B. wegen des Termagant Tschischwitz, S. 99, N. 1) und auf die alten Miracle-plays (z. B. beim Herodes Elze in der 1857er Ausgabe, S. 191 f.); Shakespeare aber spricht durchaus von der Gegenwart, und nicht von der Vergangenheit; jene Figuren sind also zwar der alten, bez. älteren Zeit entlehnt, aber doch nur als Typen für die Gegenwart, und sie stehn durchaus mit Shakespeares Polemik gegen Marlowe, Nash usw. in Verbindung. Aus dem Termagant ist z. B. im Tempest die Hexe Sycorax geworden. Der Herodes aber ist hier der Repräsentant jener schwülstig cynischen Manier, die Marlowes Tamburlaine nichts weniger als fremd ist, seinen Jew of Malta aber förmlich charakterisirt. Genau in diesem Sinne läßt Shakespeare auch Merry Wives, II. 1, 20, die Frau Page ausrufen: „What a Herod of Jewry is this!“ nachdem sie Falstaffs herrlichen Liebesbrief und das herrliche Gedicht, was er enthält, gelesen.

Im zweiten Abschnitte seiner Auseinandersezung legt Hamlet nun das eigentliche Wesen und Ziel des Schauspiels dar. Er warnt zunächst davor, aus dem Fehler des Wustes und der Uebertreibung in den entgegengesezten kaltsinniger Zahmheit zu fallen, wobei an die akademisch euphuistische Drechselei gedacht sein dürfte, jenen Schatten des bombastischen Wustes, den Shakespeare im Hamlet so besonders scharf zum Ziele seines sarkastisch satirischen Wizes genommen hat. Darauf aber sagt er wörtlich[2]): „Passt eure Körperhaltung (action) der Rede (word), und die Rede der Situation (action), an, und seid dabei ganz besonders darauf bedacht, nie-

1) Der Ausdruck „to tear a passion to tatters, to very rags“ läßt sich im Deutschen ms. Es. nicht vollkommen widergeben. Mir scheint dabei an das aus Lappen zusammengenähte Kleid des Hanswurst gedacht. to very rags ist dann noch hinzugefügt, um anzudeuten, daß die Leidenschaft damit auf das Niveau der Lumpen herabgedrückt werde, die für Nichts Sinn haben (are capable of nothing) als verworrene (inexplicable) Pantomimen und Lärm. Die dumbshows spielten in den Dramen von Peele und Greene noch ihre Rolle; das aber, was Shakespeare hier „noise“ nennt, nämlich Zank, Streit und Geschrei, findet sich oft genug in Marlowes Stücken.

2) K. Elze, der Revisor der schlegelschen Ueberzeugung in der revi-

mals das Maß (modesty) der Natur zu überschreiten. Denn alles, was in dieser Richtung übertrieben wird (so overdone)" — wie unstreitig Marlowes Tamburlaine, die Figuren des Barrabas, Ithamore usw. — „weicht vom Endziel der Schauspielkunst ab (is from the purpose of playing), deren Bestreben (end) von Anfang an gewesen, und heute noch ist, gleichsam der wahren Natur zum Spiegel zu dienen, so daß (to) die Tugend ihr wirkliches Gesicht zeigt, das, was Verspottung verdient (scorn) sein genaues Ebenbild (her own image)" — und nicht eine akademische Fraze, die man zurecht gemacht hat, um die Tugend zu verhöhnen und zu schmähen — „und das lebende Zeitalter (the very age and body of time) sein Bild (form), sowie das Bild der socialen Zustände, welche jenes Bild geformt haben (his pressure). Sobald dies nun übertrieben, oder ohne die nöthige Energie dargestellt wird (come too tardy off)" — wohl ein Vorwurf, welcher vorwiegend dem John Lilly gemacht wird, im Gegensaz zu dem „overdone", das auf Marlowe geht — „so muß es den Urtheilsfähigen verstimmen, mag auch der Unverständige (unskilful) seine Freude daran haben. . . . . O, es giebt Schauspieler, die ich habe spielen sehen, und von anderen habe rühmen hören, und zwar in erhabenem Stil (highly)" — grade wie die Akademiker den Marlowe herauszustreichen pflegten —, „um nicht zu sagen, in einer die Kunst entweihenden Weise, welche weder die Redeweise (the accent) von Christen hatten, und deren Gang nicht christlich, heidnisch oder überhaupt menschlich[1]) war, die sich aber so spreizten und brüllten, daß ich bei mir gedacht habe, irgend einer, der die Natur für Tagelohn nachmacht (some of nature's journeymen) habe Menschen fabricirt, und sie dabei karikirt (not made them well), da jene das Menschliche (humanity) so abscheulich nachahmten". Die lezte Wendung spricht es gradezu aus, was ich oben behauptet habe, daß Shakespeare in lezter Instanz den Dramaturgen für die Fehler des Schauspielers verantwortlich macht; und wenn wir genauer aufhorchen, wie er sich ausdrückt, werden wir nicht im Zweifel darüber bleiben, daß es die Manier ist, worin Marlowe seinen Tamerlan und Juden von Malta und später, ihm nacheifernd, Rob. Greene seinen ungeheuerlichen Or-

---

dirten Schlegel- und T.-Ausgabe, ändert hier, wie durchgehends, nichts an der alten Uebersezung. Ich finde diese Haltung, zu der ein ganz Theil mehr kritische Selbstbeherschung gehört, wie zu dem ewigen Eingreifen oder gar sich ganz Vordrängen, wie es andere Revisoren gethan haben, vollkommen mustergiltig; das kann mich aber nicht bestimmen, ebenfalls zu Schlegels Uebersezung zurückzugreifen. Ich habe den wirklichen Sinn der Worte, wie ich ihn auffaße, zu geben, nicht aber eine ältere Uebersezung zu schonen, weil der Wortlaut des Originals nicht gradezu zur Aendernng zwingt.

1) Mit Elze aus Qu. A Turk, statt man zu lesen, scheint mir nicht erlaubt. In Shakespeares Sinne deckt vermuthlich schon das „pagan" den Turk.

lando Furioso geschrieben, um von anderen Stücken dieser Art, die sichtlich durch Marlowe zur Mode erhoben ist, ganz zu geschweigen. Diesen Leuten, deren Kunst vom ewigen Brodschrei heiser ist, und namentlich in ihrem unberechtigt ziellosen Kampfe gegen Shakespeare selbst, gilt es auch, wenn der große Dramatiker die Fabrikanten der getadelten Dramen als „nature's journeymen" bezeichnet. Wer aber noch schärfer aufhorcht, wird wohl bemerken, daß in Hamlets Worte noch eine bestimmtere Beziehung grade zu Marlowe gelegt ist. Denn wenn Hamlet ausdrücklich sagt, jene Naturfabrikanten auf Taglohn hätten Wesen als Menschennachbildungen geschaffen, die weder die Redeweise der Christen an sich hätten, noch auch in christlicher, heidnischer oder überhaupt menschlicher Weise einherschritten, so muß man doch wohl annehmen, daß dabei vorzugsweis an Marlowes Tamerlan und Juden von Malta gedacht ist; eine Annahme, welche die eben in der Note besprochene Variante „Turk" der Qu. A. noch einigermaßen unterstüzt. Nach der Theorie, welche Shakespeare eben durch Hamlets Mund aufgestellt hat, müßen auch solche Stoffe so behandelt werden, daß darin der Zeit der Spiegel vorgehalten wird; und dazu gehört vor allem, daß auch ein Tamerlan, ein Barrabas, ein Ithamore usw. die „Sprache der Christen" reden, und in ihrem sonstigen Gebahren uns immer uns selbst, den Menschen zeigen. Aber wir dürfen noch einen Schritt weiter gehn, und die Beziehung zu Marlowe wird nicht bloß enger und fester, sondern es tritt auch Shakespeares eigentliche Meinung bestimmter und voller hervor. Den Grundsaz — um es kurz, wie sich aber sofort zeigen wird, keineswegs ganz zutreffend und vollständig auszudrücken — das Schauspiel soll ein Zeitenspiegel sein, hat Shakespeare keineswegs bloß als eigene theoretische Erkenntniß und Ueberzeugung ausgesprochen, sondern auch die Akademiker, sogar ein Lilly, erkennen ihn an, und befolgen ihn. Marlowes Gigantenstücke namentlich sind die unverkennbaren Kinder dieser Theorie, oder bei ihm und den sonstigen Akademikern eigentlich sogar dieser „Tendenz"; die Akademiker aber, und zwar Marlowe voran, erreichten das Ziel nicht, weil sie nicht im Stande waren, „aus dem reinen Aether ihrer dämonischen Natur", die „Quelle der Schönheit" und der ideal reinen Wahrheit herabrinnen zu sehn „unangesteckt von der Verderbniß der Geschlechter und Zeiten." Sie brachten nur als Selbstleidende das Leiden zur Schau, als „nature's journeymen", die unfähig waren, über den engen Zaun der Zeit den Blick ins Ewige zu senden. Grade das eben wollte Shakespeare. Sein „Spiegel der Natur" ist keineswegs so zu verstehn, wie ihn Marlowe und später Ben Jonson sich dachten, als der Spiegel, welcher die wechselnde Zeitlichkeit in getreuem Bilde auffängt, sondern als der Spiegel der reinen, absoluten Natur, das heißt des Ideals, und diesen Spiegel verlangt Hamlet dem Zeitgeiste (the very age and body of the time) entgegengehalten zu sehn, damit

er am Ewigen einen absoluten Meßer für sein Gepräge (form) habe, und dann den Werth der Potenzen meßen könne, welche dies Gepräge geschaffen[1]). Dieser Naturspiegel eben ist es, der bei Marlowe und allen gleichzeitigen und späteren Akademikern gänzlich fehlt; und das ist es, was sie dem überlegenen Geiste Shakespeares zu roh beobachtenden Materialisten und Handwerkern in ihrer Kunst macht, und was ihre Kunst nach Brod gehn läßt, so daß sie in vollstem Wortsinne „nature's journeymen" werden. Die noch von Hertzberg, a. a. O., S. 393 f., weit unter ihrem Werthe gewürdigte Unterweisung Hamlets hat formal etwas didaktisch Tendenziöses an sich, wie es die damaligen, ganz auf der Ars poetica des Horaz ruhenden theoretischen Anschauungen mit sich bringen; sieht man aber genauer zu, so wird man erkennen, daß diese formale Seite mit dem eigentlichen Kerne der Unterweisung im Widerspruche steht. Es sind die Akademiker, es ist vor allen Marlowe, der die didaktische Tendenz vertritt, dem Zeitalter nicht „den Spiegel der Natur" sondern sein photographisches Abbild vorzuhalten, und eben dies Streben treibt ihn zu jenen unerträglichen Uebertreibungen und Einseitigkeiten, deren sich später auch der ungleich geringer begabte Ben Jonson in Folge desselben Princips schuldig machte. Shakespeare dagegen, der als Dichter kein Ich und also auch keine Leidenschaft kannte, ruft in jenen Unterweisungen Hamlets zum Ideal und zur harmonischen Schönheit grade im Gegensaz zu jener falschen Richtuug zurück; er vindicirt der Kunst, was ihr gebührt und unentbehrlich ist, und spricht bewußt und bestimmt aus, daß sie nur als solche, nur von ihrem olympischen Aether herab, ihren großartigen Beruf als Zeitenspiegel erfüllen kann. Die Tragödie Hamlet, das Stück, worin sich eben diese theoretischen Belehrungen finden, ist aber ein großartiges Muster, wie genau Shakespeare dieser theoretischen Erkenntniß als Künstler nachgelebt hat. Ben Jonson — um das noch hinzuzufügen — hat seine Theorien in viel breiterer schulmeisterlicher Weise, und weit öfter vorgetragen; aber nicht ein Stück exi-

---

1) Wenn Hamlet, II. 2, im genausten Einklange mit seiner Unterweisung III. 2 dem Potonius gegenüber die Schauspieler als „the abstract and brief chronicles of the time" bezeichnet, so meint er, daß das Schauspiel die bewegenden Zeitideen und Zeitimpulse dem Zeitalter in solcher Form vor Augen führe, daß es deren absoluten Werth, bez. Unwerth ohne egoistisches Interesse übetschauen könne; er meint genau dasselbe, wie wenn Schiller vom Künstler sagt: „Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form . . . jenseits aller Zeiten" usw. Die Akademiker dagegen verstanden den Saz ganz wörtlich; sie wollten die Zeit so reproduciren, daß das egoistische Interesse bei ihrer Betrachtung bei vollem Leben erhalten werde. Ihnen schwand daher auch der ideale Hintergrund vollkommen, der nach Shakespeares durchaus richtiger Theorie, die Hamlet III. 2 kurz skizzirt, die eigentliche Wesenheit der Kunst ausmacht.

stirt, wo Jonson „the poet“ dem Schulmeister (scholar) Jonson treu geblieben wäre, gar nicht davon zu reden, daß er ihm so treu geblieben wäre, wie Shakespeare sich in seinem Hamlet.

c. Shakespeares Angriffe auf Marlowes Juden von Malta.

Bei meinen lezten Auseinandersezungen habe ich schon widerholt den *Jew of Malta* von Marlowe erwähnen müßen; ich muß nun endlich zum Schluß auch von Shakespeares Stellung zu dieser titanischen Tragödie einiges sagen.

Ich weis nicht, ob Marlowe auch in dies Stück polemische Beziehungen gegen Shakespeare gelegt hat; es kann das uns auch in keiner Weise mehr interessiren, da wir über Marlowes Haltung gegenüber dem großen Rivalen jezt vollkommen unterrichtet sind; in hohem Grade interessant aber ist, zu sehen, wie der Jude von Malta widerholt zum Stichblatt von Shakespeares kritisch schneidigem Sarkasmus gedient hat, und noch interessanter, wie Shakespeare es verstanden, die titanische Figur des Barrabas gegen Marlowe moralisch auszubeuten. Es kommt selbstverständlich bei der desfallsigen Untersuchung nicht darauf an, ein möglicht vollständiges „Material“ zusammenzuscharren; — was für ein Reichthum wäre das? — sondern nur das wirklich Bedeutende kann uns noch interessiren, nachdem wir so weit vorgeschritten sind. Ich übergehe daher auch einen kleinen Ausfall gegen jene Tragödie in Verlornen Liebesmühen, auf den ich Shakesp. d. Kämpfer, III. 619 f., N. 1, aufmerksam gemacht habe, und wende mich sofort wider zum Hamlet.

(Im Hamlet.)

Im IV. Akte des Juden von Malta stellt Marlowe u. a. auch eine Bordellscene dar. Er greift jedoch die Sache keineswegs so „gently“ an, wie Shakespeare in seinen berühmten Falstaffscenen mit Dortchen Lakenreißer [1]), sondern er geht als echter Materialist vor. Ithamore, der anfängliche Spießgeselle und nachmalige Verräther des Barrabas, wird durch die Curtisane Bellamira in das Bordell gelockt, und giebt sich dort, da sein Beutel mit des Juden Geld reich gespickt ist, der zügellosesten Ausschweifung hin; unter anderen sagt er auch zu jener Dirne:

„Love me little, love me long; let music rumble,
Whilst J in thy incony lap do tumble [2]).“

---

1) Die wahrhaft kotzebueschen Bordellscenen im Pericles gehören nach Delius (Abhandlungen, S. S. 77 ff,) überhaupt nicht Shakespeare, und ich zweifle nicht daran, daß der deutsche Forscher hier wie beim Timon gegen Dowden und andere englische Forscher vollkommen im Recht ist.

2) Ohne dem englischen Dichter das geringste Unrecht zu thun, laßen sich die beiden Verse in folgender Weise übersezen:

Lieb mich kurz nur, lieb mich lang; aber Rumpelschall man höre,
Wenn in deinem Jungfernschoß alles um und um ich störe.

In der That, auf der öffentlichen Bühne recht niedlich! Duzu aber kommt noch, daß Marlowe in derselben Scene, ja eben bei dieser Gelegenheit,

Diese Poesie hat Shakespeare mit schärfstem Sarkasmus in einer Stelle des Hamlet mitgenommen, die das Schicksal gehabt hat, bitter verkannt zu werden, nur weil man ihre polemische Beziehung nicht erkannt hat.

Die betreffende Passage gehört zu jenen Conversations-Intermezzos, wo die eigenilich dramatische Action, so zu sagen, augenblicklich suspendirt ist, und die Shakespeare, man kann sagen, regelmäßig, einschaltet, um in der ungezwungensten Weise Ausfälle wie den zu besprechenden anzubringen. Selbstverständlich sind auch solche Scenen bei Shakespeare niemals als eigentliche Allotria behandelt, wie es z. B. bei Ben Jonson Stil ist; sondern es ist zwischen ihnen und den unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden wirklich dramatischen Theilen ein ideeller, die Conversation bildlich erläuternder Zusammenhang; aber dennoch hat der Aesthetiker so gut wie gar nichts mit ihnen zu thun; und eben dem ist es zuzuschreiben, daß über unsere Passage bei der Besprechung des Hamlet gewöhnlich mit Stillschweigen, höchstens mit einem Stoßseufzer über ihre Unanständigkeit hinweggegangen wird. In Wahrheit aber tritt Shakespeare darin als machtvoller Vertheidiger des öffentlichen Anstandes gegen Marlowe auf.

Ich habe im III. Abschnitt der Ergänzungen und Erläuterungen gezeigt, wie Shakespeare durch gewiße Sarkasmen Hamlets — III. 2 — unmittelbar vor Beginn des Zwischenspiels die Akademiker, namentlich Thom. Nash ganz gründlich abführt wegen ihrer Albernheit, den von seinem Weibe getrennten Mann auch als Entmannten, wie Hamlet sich ausdrückt, als „Kapaun“ zu behandeln. Damit steht unsre Stelle im engsten Zusammenhange. Sie findet sich in der Lesart der Qu. B. noch vollkommen intact; in der Folio ist sie dagegen durch prude Zwischenschiebungen verdorben. Ich lege natürlich die Quartolesart zu Grunde. Hamlet, der neben Ophelien Plaz genommen, fragt dieselbe: Gnädiges Fräulein soll ich mich euch auf den Schoß (*in* your lap) legen? Natürlich sagt Ophelia darauf: nein; und Hamlet fragt weiter: Glaubt ihr etwa, ich hätte Streiche im Sinne wie sie bei uns landläufig sind? zugleich aber mit dem Doppelsinn: ihr meint doch nicht ich hätte auf gewiße Dinge gestichelt, die bei uns hier vorgekommen sind (country matters[1])? Unmittelbar darauf sagt der Prinz noch: 'S ist ein höchst ästhetischer (fair) Einfall: zwischen den Beinen der Mädchen (!) zu liegen!

Die Akademiker konnten nicht drastischer mit ihren verleumde-

---

durch den Mund des Ithamore ein anderes erotisches Gedicht „praktisch erläutert“, das Shakespeare an einer von mir — Weit. Beitr. II. 174 ff. N. 1, — besprochenen Stelle travestirend benuzt hat.

1) Wer den hier aufgedeckten literarischen Zusammenhang erkannt hat, kann ms. Es. unmöglich Johnsons Emendation „manners“ statt matters zustimmen.

rischen Verdächtigungen betreffs der geschlechtlichen Zamheit Shakespeares abgeführt, mit ihrer eigenen Unfläthigkeit an den Pranger gestellt werden. Uebersehe der Leser nur einmal den ganzen Gang des Dialogs bis zu unserer Stelle. Am Eingange zeigt Shakespeare, daß eine Dichtung wie der Hamlet keine Eunuchendichtung ist, daß man aber die Sinnlichkeit zu bändigen habe, wenn der Geist in der Kunst walten solle. Auf der Zwischenstation zeigt er dann an Cäsar-Polonius, daß die wirklich freie, die seelische Kunst auch immer die richtige Form zu finden wiße, worin sie ihre Ziele verkörpere, und daher nicht einen Polonius — wie es etwa Lilly fertig gebracht hätte — den Tod eines Julius Cäsar sterben laße. Endlich am Schluße deckt er den wesenhaften Gegensaz zwischen seiner „Kapaunen"-Kunst und dem subjectiven Materialismus seiner akademischen Gegner durch das denkbar drastischste Beispiel auf, das er wählen konnte. Sein Hamlet ist kein Kampf für die sinnliche Geschlechtsbefriedigung, sondern der sittliche Kampf für die das Herz erhebenden Ideen der Keuschheit und ehelichen Treue. Das hervorragendste Haupt der Gegner, Marlowe, dagegen nimmt keinen Anstand uns in den Schmuz des Bordells einzuführen, und dort mit stinkig verdorbener Bordellluft zu sättigen. Der Contrast konnte nicht glücklicher gestaltet werden: auf der Seite des „Kapauns" das kräftige Mannesherz, das für Ehre und Liebe glüht, auf der Seite der Gegner das Versumpftsein in der Gemeinheit der Sinne, das mit seinem „Love me little, love me long", dem Ideal den Rücken zugekehrt hat; und zwischendurch das echte euphuistisch akademische Eunuchenthum, das ohne freien Flug der Phantasie nach mythologisch allegorischen Kästchen sucht, um die Welt und ihre hervorragenden Größen mit der Geschicklichkeit des dressirten Wizes einzupferchen. „Pectus facit disertum"! Aber freilich dies pectus muß ein volles und freies, kein marlowesches Herz bergen, oder gar das gleichgiltige Herz des bloßen Wizlings sein wie das Lillys. Mit gerechtem Selbstgefühl, aber wider mit starkem Sarkasmus, schließt Shakespeare endlich diesen Theil des Dialogs ab, indem er den Prinzen sich als „only jig-maker" bezeichnen läßt. Zweifellos ist dabei an die „jigging veins of rhyming motherwits" im Prologe zum Tamerlan gedacht. Marlowe hatte sich in seiner Bordellscene wirklich zum „jig-maker" herabgewürdigt.

(Im Kaufmann von Venedig.)

Am stärksten tritt übrigens der Antagonismus gegen den Juden v. M. im Kaufmann v. V. zu Tage.

Die Forschung hat lange darüber geschwankt, ob sie in Shakespeares Shylock eine Metamorphose des marloweschen Barrabas anzuerkenuen habe; und es wird noch heute nicht an Stimmen fehlen, welche die Frage — wie so manche andere — nach rechtsverjährter Gewohnheit richtend, verneinen. Mir ist jedoch durch den trefflichen Nachweis von K. Elze („Zum Kaufmann von Venedig", Abhandlungen zu Shakesp., Halle 1877, 8°, S. S. 176 ff., ur-

sprünglich Sh.-Jhrb. VI. 129 ff.) jeder Zweifel darüber benommen, daß Shakespeares Shylock aus Marlowes Barrabas entstanden ist. Elze nimmt indeß ein eigentlich antagonistisches Verhalten Shakespeares bei dieser Gelegenheit nicht an; und darin liegt ms. Es. ein Mangel seiner Darstellung. Gewiße Eigenheiten, ja z. Thl. Sonderbarkeiten der shakespeareschen Schöpfung scheinen mir nur vom Standpunkt des Antagonismus begreiflich zu werden. So vor allem die — auch von Rümelin (Sh.-Studien, 2. Aufl., Stuttgart 1874, 8°, S. 159 f.) berührte — höchst auffallende Erscheinung, daß die Figur des Shylock etwas Popanzartiges, die Furchtbarkeit seiner Erscheinung Paralysirendes an sich hat. Rümelin sagt darüber: „Hinsichtlich des Juden und seines Scheins sind wir der Ansicht, daß die bei den Kritikern und auf den Bühnen herrschende Auffaßung, wonach hier in das heitere Lustspiel eine ernste Episode, eine wirkliche Charakterrolle von tragischer Färbung eingeführt würde, dem Sinn des Dichters und seines Publicums nicht entspricht. Das leztere rechnete ohne Zweifel (?) die ganze Partie mit Shylock noch zum Komischen.“ usw. Dieser Ansicht kann ich durchaus nicht beitreten; vielmehr scheint mir, daß Rümelin hier etwas ausgeklügelt hat, um Shakespeare einen ganz ungeheuren Fehler vorrechnen zu können; aber wahr ist es, daß der formale juristische Kniff, der die gräßliche That Shylocks vereitelt, die Würde der Sache beeinträchtigt, und mit dem äußerst gefährlichen Wucherjuden — es giebt keine herzlosere Menschenclasse, wie die sogen. Halsabschneider, wozu Shylock gehört — spielt wie mit einem Hans Narren. Hätte Shakespeare hier wirklich nach dem Leben gedichtet, so würde sicherlich wohl Shylocks Entwaffnung in großartigerer Weise erfolgt sein. Daß Shakespeare diesen kleinlichen Zug seiner Quelle nicht geändert hat, läßt aber wohl eine nicht unbedeutende Einwirkung seines Kampfhumors durchblicken, der sich der Unschädlichkeit der Gegner durch und durch bewußt war.

An einer anderen Stelle aber tritt der Antagonismus mit verstandesmäßiger Nacktheit zu Tage, indem er zu einer Gewaltthat religiöser Intoleranz geführt hat, die sogar erst von Shakespeare ersonnen ist, jedenfalls aber niemals ersonnen wäre, wenn sein Compass nicht durch polemische Tendenz von der richtigen Bahn abgelenkt wäre. Ich meine die Verurtheilung Shylocks zum Christenthum. Noch am Schluß des 3. Akts (III. 5) hat der Dichter durch Lancelots Mund so vernünftige Ansichten über das Taufchristenmachen geäußert, daß nicht entfernt anzunehmen ist, er spreche in dessen Verurtheiluug eine wirklich kirchenpolitische Ansicht aus; das Urtheil ist vielmehr gegen den Schöpfer des Barrabas gerichtet. Auch im Hamlet beschuldigt Shakespeare, wie wir soeben gesehen haben, Marlowes Schöpfungen, nichts Christliches an sich zu haben; und leitet eben daraus zum guten Theile ihre poetischen Gebrechen ab. Eben dieser Gedanke aber wird, meiner

Auffassung nach, im Kaufmann v. V. in die Form von Shylocks Verurtheilung gefaßt[1]).

Am stärksten endlich hat Shakespeare das Ventil seines Antagonismus durch eine Anspielung auf das marlowesche Urbild geöffnet, die er dem Shylock selbst in den Mund gelegt hat. Th. Elze („Italien. Skizzen zu Sh.", II. Folge, Sh.-Jhrb., XIV. 158) hat sich bereits mit der betreffenden Stelle beschäftigt, und ich will daher zunächst vorausschicken, was dieser Forscher darüber sagt. „Den Pfanddarleihern", heißt es a. a. O., „wird — in einem venezian. Statut von etwa 1500 — der Zinsfuß auf 4 Schillinge pro Pfund und Monat, also genau auf 20 % festgesezt. So hohe Zinsen hat jedoch Shylock nicht gefordert; und es will fast scheinen, als ob er selbst ein Bewußtsein davon habe, daß seine Handlungsweise weitaus nicht an das grenze, was andere sich erlaubten. Denn dies scheint doch der Sinn einiger seiner, von den deutschen Uebersezern nicht genau widergegebenen Worte zu sein, der Worte nämlich: one of the stock of Barrabas, bei Schlegel, Bodenstedt u. a.: einer vom Stamm des Basrabas[2]). Aber einen solchen giebt es nicht[3]); auch würde der englische Ausdruck für Stamm in diesem Falle (?!) tribe, nicht stock, sein. Dies Wort entspricht vielmehr unserer Art, oder dem mit einem Nebengeschmack ausgestatteten Fremdwort Rasse, wie auch Pasqualigo in seiner italienischen Uebersezung richtig hat: qualunque della razza die Barraba..... Obschon im Munde Shylocks, können diese Worte doch nichts anderes sein, als eine Anspielung auf Marlowes Drama The Jew of Malta, dessen Hauptfigur Barrabas dem englischen Publicum wohl bekannt war; ein Charakter, auf welchen selbst ein Shylock als auf einen tief unter ihm stehenden herabblicken konnte." Ich habe den Eindruck, als wenn Th. Elze in seiner Deduction sich ein wenig verheddert hätte aus Liebe zu einer antiquarischen Notiz, die noch dazu für uns ohne allen Werth ist. Er scheint uns auseinandersezen zu wollen, daß Shylock auf den Barrabas „tief herabblicke", weil dieser von seinem gesezmäßigen Zinsrecht vollen Gebrauch gemacht habe, während er nicht ganz so weit gegangen; und — wofern ich ihn richtig verstanden habe — sieht er dies „tiefe Herabblicken" in dem Ausdrucke „stock of Barrabas" verkörpert, von dem er uns aber eigentlich doch auch nichts weiter zu sagen weis, als daß es die deutschen Uebersezer verfehlt hätten; eine Behauptung, die nicht einmal richtig ist, wenigstens in der Weise nicht, wie sie Elze ausspricht. Wollten wir uns nun aber auch wirklich die erstaunliche Idee aneignen, Shylock blicke auf Barra-

---

1) Das erinnert, beiläufig bemerkt, lebhaft an die Heilungsmethode, die Prospero gegen Sebastian und seine Genoßen anwendet.

2) Shakespeare hat stock recht häufig im Sinne von Verwandtschaft gebraucht. Vergl. Schmidt, Sh.-Lexic., s. v., Nr. 2.

3) Nicht in der Geschichte; warum aber nicht für Shakespeare?

bas „tief“ herab, weil dieser Teufelskerl 20% gesezmäßiger Zinsen nimmt, während sein bescheidenes Gemüth schon mit 19 9/10 zufrieden ist, so würden wir doch bald gegen das Hinderniß anrennen, daß Shakespeares Shylock eben darüber klagt, daß er nicht durch gesezliche Zinstaxe geschüzt ist, sondern diese ganz dem Geseze der freien Concurrenz unterstellt ist. Wie Shakespeares akademische Gegner denselben zum Mörder Greenes machten, weil seine Production die Production der Gegner entwerthe, so läßt dieser Shylocks wüthenden Haß gegen Antonio vornehmlich daraus entstehn, daß er den venezianischen Zinsfuß durch seine unentgeltlichen Ausleihungen herabdrücke. Also jenes alte venezianische Zinsgesez wollen wir nur wider still in seinen staubigen Winkel zurücklegen; mag sichs suchen, wers braucht; wir sind nicht in der Lage. Ich weis aber auch gar nicht, wo Elze die sonderbare Idee hergenommen hat, Shylock blicke auf den Barabas mit tiefer Verachtung. Schauen wir doch ein Mal nach der Situation, wo das Wort vom „stock of Barrabas“ fällt. Bassanio hat dem Shylock die dreifache Schuldsumme geboten, um den Antonio zu lösen; vergeblich! Porzia hat ihre wahrhaft himmlische Beredsamkeit aufgeboten und — freilich etwas abwege — dem Juden die christliche Gnadenlehre vorgehalten, und ihn an die Hauptbitte des Vaterunsers erinnert: Vergieb uns unsre Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern. Vergeblich! alles vergeblich! Antonio bereitet sich zum Tode, und nimmt rührenden Abschied von dem Freunde Bassanio, und dieser bricht vom Schmerz überwältigt in die Worte aus:

„Antonio, J am married to a wife
Which is as dear to me as life itself;
But life itself, my wife, and all the world,
Are not esteem'd with me above thy life:
J would lose all, ay, sacrifice them all
Here to this devil, to deliver you.“

Angesteckt durch diesen heroischen Edelmuth, fährt auch der leichtsinnige Graziano heraus:

„J have a wife, whom, J protest, J love:
J would she were in beaven, so she could
Entreat some power to change this currish Jew“.

Der leztere bleibt unerweichlich, und bricht eben nun in die Worte aus:

„These be the *Christian* husbands! J have a daughter,
Would *any of the stock of Barrabas*
Had been her husband rather than a Christian!“

Ich kann die Stelle nicht anders verstehn, als daß grade Barrabas hier als der echte Mann im Gegensaz zur christlichen Weichherzigkeit bezeichnet wird. Einer aus des Barrabas Familie würde mit demselben infernalen Haße erfüllt sein, wie Shylock selbst; lezterer würde an ihm einen Gehilfen, nicht einen Gegner haben; deshalb

wünscht er, sein Tochtermann, auf den sein Vermögen übergehn muß, möchte einer aus dieser Familie sein.

Es ist mir völlig zweifellos, daß Elze darin recht gesehn hat, daß Shakespeares Ausdruck eine Anspielung auf Marlowes Juden v. M. beabsichtige; aber was er zur Begründung dieser Ansicht sagt, ist ms. Es. ebenso haltlos, wie alles übrige, das er zur Erläuterung der Stelle beibringt. Grade diese Anspielung aber ist der springende Punkt, den ich jezt aufhellen will.

Der Dichter hat Shylocks Ausdruck absichtlich und sorgfältig so geformt, daß Barrabas nicht eigentlich als Jude, sondern als blos infernaler, haßdurchwühlter Antichrist hingestellt ist, dem jedes menschliche Erbarmen fremd ist. Rufen wir uns nun aber das Entstehungsjahr des Kaufmann v. V. ins Gedächtniß zurück. Nicht ganz zwei Jahr vorher hatte die unchristliche Barrabas-Sippe unter Marlowes Aegide den Rob. Greene herzlos verkommen laßen; dann aber im Groatsworth, und 1594 selbst wider in der Didotragödie darüber einen Höllenlärm geschlagen, daß Shakespeare diesen Tod auf dem Gewißen habe. Das sind meiner Ueberzeugung nach die geschichtlichen, vollkommen offenkundigen Thatsachen, welche unsre Anspielung veranlaßt haben, und worauf sie zielt. Basanio und Graziano in ihrer opferwilligen Bruder- und Freundesliebe sind in Gegensaz zu Marlowe und Thom. Nash gedacht, und die lezteren sind es, die Shylocks Wort vom „stock of Barrabas", von der Barrabas-Sippe und Clique, treffen soll. Wären die Bassanio und Graziano ebenso kaltherzig, wie sich Marlowe und Nash dem Greene gegenüber gezeigt hatten, dann wären sie die Männer nach Shylocks Herzen! Damit ergiebt sich denn auch der Nebensinn, den Shakespeare in den Ausdruck stock of B. gelegt hat, und den Elze grade ganz verfehlt hat. stock ist nämlich hier zugleich in dem Sinne des deutschen Kloz als bildlicher Ausdruck der Gefühllosigkeit gebraucht, so daß Shylock sagt: Ich sähe es lieber, wenn irgend einer von der Gefühllosigkeit eines Barrabas sie geheirathet hätte, als solch weichherziger Christennarr [1]).

---

1) Taine, Hist. de la litérature Anglaise, 3. Aufl. (Paris 1873, 8°), S. 34, sagt: „Marlowe, comme Greene, comme Kid, est un incrédule, nie Dieu et le Christ, blasphème la Trinité, prétend que Moise était un imposteur, *que le Christ était plus digne de mort, que Barrabas, que „„si lui, Marlowe, entreprennait d'écrire une nouvelle religion, il la ferait meilleure"*", et „„dans chacque compagnie où il va prêche son athéisme."" Taine bezieht sich zur Begründung dieser Behauptungen auf „Appendice II" zur dyceschen Ausgabe von Marlowes Werken; und da mir diese augenblicklich nicht vorliegt, bin ich leider nicht im Stande, die kritische Berechtigung der Behauptung zu prüfen. Sollte aber auch wirklich Taines Phantasie etwas nachgeholfen haben; das ist gewiß, die Behauptung stimmt auffallend genau mit Shakespeares Haltung gegen Marlowe im Kaufmann v. V. überhaupt, und insbesondere an unserer Stelle überein. Ich würde mich daher auch auf Taine gradezu berufen, wenn er mir sonst sicher genug wäre. Daß ich mir aber nicht die Mühe

Die historische Beziehung, welche ich vorstehend Shylocks Worten gegeben habe, möchte manchem sehr gewagt erscheinen, sofern sie nicht noch durch andre Anzeichen unterstüzt würde; ich muß mir daher gestatten, hier sofort den Nachweis folgen zu laßen, daß Shakespeare denselben Vorwurf, welchen er meiner Auffaßung nach in Shylocks Worte gelegt hat, ein Jahr später im Sommernachtstraum mit viel bestimmteren, klareren Worten widerholt hat. Ich schweife damit allerdings von meinem eigentlichen Thema ab; denn jene Stelle betrifft den Juden v. M. gar nicht, und der Angegriffene ist Marlowo wenigstens nicht allein; aber das Leztere gilt ja doch auch von der erläuterten Stelle des Kaufmanns v. V.; und so wird es um so eher erlaubt sein, den Seitensprung zu wagen, als die Stelle doch immerhin zu denjenigen gehört, welche das Verhältniß der beiden dramaturgischen Koryphäen in hervorragender Weise beleuchten. (Im Sommernachtstraum.)

Es handelt sich um die dritte Nummer auf des Theseus Hochzeitsfestprogramm:

„The thrice three Muses mourning for the death
Of Learning, late deceas'd in beggary."

Ich habe früher schon, Sh. d. Kpfr., II. 486 ff., mich sehr eingehend mit der Stelle befaßt, und sie auf Spensers Elegie Die Thränen der Musen gedeutet; unstreitig steht sie auch zu dieser in Beziehung, wie ich denn auch a. a. O., S. S. 455 ff., nachgewiesen habe, daß jene Elegie auch sonst sehr stark formal auf einen der erheblichsten Theile des Sommernachtstraums eingewirkt hat. Es liegt jedoch auf der Hand, daß ich bei jener Deutung keinenfalls stehn geblieben wäre, wenn ich damals schon erkannt gehabt hätte, daß Shakespeares Wintermärchen die unschuldige Veranlaßung zu den schnödesten Angriffen geworden ist, und daß Spenser — aller Wahrscheinlichkeit nach — dem bedrängten Dichter in dieser Noth durch seine Elegie beigesprungen ist. Ohne Bedenken werde ich es daher in Nachfolgendem wagen dürfen, von diesem erleuchteteren, weiteren und freierem Standpunkte aus eine Revision meiner früheren Ansicht vorzunehmen; ja, vielleicht habe ich sogar das Recht gewißen guten Nachbarn, die es sich angelegen sein laßen, jeden meiner Widerrufe sorgfältig gegen mich zu verwerthen, ein „Honni soit qui mal y pense!" vor Beginn meiner Auseinandersezung zuzurufen.

Neben mancherlei anderen Deutungen[1]) haben die ausgehobe-

---

genommen, Taines Gewährsmann nachzusehn, mag der Leser damit entschuldigen, daß jene Beschuldigungen im allgemeinen bekannt genug sind, und nur die theils graße, theils auffallend concret lebendige Form, wie sie bei dem französischen Literarhistoriker auftreten, etwas überraschen.

1) Klein hält sie für ein bloßes „Gegencompliment" Shakespeares für Spensers pleasant Willy, in dem er mit mir Shakespeare sieht. (Gesch. d. engl. Dramas. II. 825 f.) Halliwell (The Life of W. Shakesp.,

nen Worte des Sommernachtstraums auch die erfahren, daß sie auf den Tod eines Dichters gingen; und nur darüber ist man nicht eins geworden, wessen Tod gemeint sei. Gerald Massey, Sh's. Sonnets usw., S. 151, hat auf Marlowe gerathen; gewiß ein recht unglücklicher Gedanke, da Shakespeare vorher alle Ausdrucksgewandtheit eingebüßt gehabt haben müßte, ehe er die neun Musen darüber trauern laßen konnte, daß Marlowe in „Bettelarmuth" verstorben sei[1]). Eine andere Auslegung, welche in Deutschland besonders von K. Elze (Abhandlungen, S. 120 f.) vertreten wird, glaubt, Shakespeare spiele auf den eigenen Tod des Dichter der Thränen der Musen an; das aber ist mit der Chronologie des Sommernachtstraums, und noch mehr mit dem Umstande unvereinbar, daß Theseus herb sarkastische Bemerkungen über den Trauerfall macht, die sehr wenig am Plaze gewesen wären, wenn es sich wirklich um Spensers Tod gehandelt hätte. Eine dritte Ansicht endlich will bei dem „Learning late deceas'd in beggary" an Rob. Greenes Tod gedacht wißen; und sie halte ich in der That für die richtige. Sie geht aus von Charles Knight, und ist allerdings in der Art, wie sie von diesem englischen Forscher vorgebraht wird, rein unannehmbar, weil Knight sich zu sehr von dem nationalen Vorurtheile bestimmen läßt, daß alles, was Shakespeare und seine Zeit betrifft, in möglichst rosigem Lichte dargestellt werden muß; und weil er in Folge dessen sich in die tollsten Widersprüche verwickelt. Nichtsdestoweniger ist es aber vollkommen richtig, hier an keinen anderen wie Rob. Greene zu denken. Hören wir erst Knight, und dann suchen wir uns zurecht zu finden. Er bemerkt („Studies of Shakspere", London 1849, 8°, S. 209 f.): „We cannot direct ourselves of the belief that some real person, and some real death were alluded to", scil. durch die Worte des Sommernachtstraums. „May we hazard a conjecture? Greene, a man of learning, and one whom Shakspere in the generosity of his nature might wish to point at kindly (!?), died in 1592, in a condition that might truely be called beggary. But how was his death, any more than that of Spenser, to be the occasion of „„some satire keen and critical"" ? Every student of our literary history will remember the famous controversy of Nash and Gabr. Harvey, which was begun by Harvey's publication, in 1592[2]), of „„Four Letters"", and cer-

London 1848, 8°, S. 142, sieht sogar nur eine Anspielung auf Spensers Elegie darin, ohne uns die leiseste Andeutung darüber zu geben, wie denn eigentlich Shakespeare zu solcher Anspielung bewogen sei. Das sind Auffaßungen. die mir „unfaßlich" sind.

1) Masseys Motivirung: „That disreputable end of one who ought to have taken a nobler leave of the world, was indeed a subject for a satire keen and critical", ist ebenso schief und sachwidrig wie durchgehends alle seine Deductionen in dem genannten Werke.

2) Das Stückchen hatte vorher schon Jahre lang gespielt unter heftigster Betheiligung von Lilly und Greene selbst. Wer angefangen

tain Sonnets, especially touching Rob. Greene, and other parties by him abused. Rob. Greene was dead, but Harvey came forward, in revenge of an incautious attack of the unhappy poet, to satirize him in his grave, to hold up his vices and his infortunes to the public scorn, to be „„keen and critical““ upon „„Learning late deceased in beggary““ [1]). Also Gabr. Harvey wird durch Shakespeare gestraft für seine Ausfälle gegen Rob. Greene; und zwar gestraft in einer Form, die ein wenig von Formblindheit und Widersinn an sich hat; denn nach Knight würden wir unter den drei Mal drei Musen keinen anderen zu sehen haben, wie Gabr. Harvey, und dieser würde als den Tod der im Bettelstande verkommenen Gelehrsamkeit bejammernd dargestellt, um ihm zu sagen, sein Lamento — was er doch gar nicht angestimmt! — sei nichts als eine scharf kritische Satire. Nein so confus hat wohl Shakespeare nicht einmal im Schlafe geträumt, geschweige denn als hell wachender Dichter; die Sache hängt doch wohl noch etwas anders zusammen; und ich dächte doch auch, der richtige Aufschluß wäre so schwer nicht zu finden.

In der allegorischen Witterungsschilderung Titanias, II. 1, heißt es bekanntlich u. a.:

„The fold stands empty in the drowned field,
And crows are fatted with the murrain flock [2]):
The nine men's morris is fill'd up with mud;
And the quaint mazes in the wanton green
For lack of tread are undistinguishable“ usw.

Was hier als die „neun Männer“ bezeichnet wird, genau dasselbe meint Shakespeare in der Nummer des Hochzeitsfestprogramms mit den drei Mal drei Musen; in beiden Fällen zielt der Dichter auf die gegnerische akademische Clique, deren Productionen er — mit Rücksicht auf den Tamerlan, die Dido-Tragikomödie und ähnliche Leistungen — Moriskentanz, Maurentanz (morris) nennt [3]). Dieser

hat, und wodurch eigentlich der Lärm veranlaßt ist, danach habe ich bei den englischen Literarhistorikern bisher noch vergeblich geforscht; die Frage scheint mir auch heute gar nicht mehr zu ermitteln zu sein.

1) Knight fügt hinzu: „The conjecture which we offer may have little weight, and the point is certainly of very small consequence“. Die erstere Bemerkung ist ebenso unumstößliche Wahrheit, wie die leztere Irrthum.

2) Die weidende Heerde ist auch im Ceres-Zwischenspiel des Tempest das Sinnbild der vom Dichter auf seinen Fluren geweideteten Zuhörerschaft. Diese Heerde erhält aber gegenwärtig keine geistige Nahrung; die Hürde steht da ohne Futter (empty). Daß Shakespeare die Heerde aber „murrain,“ d. h. von der Viehseuche befallen, nennt, erklärt hinreichend der Bericht des Rosenkranz über die Misstände im Theaterwesen. Diese Misstände werden grade von gewißen „Krähen“ — oder Dohlen! — ausgebeutet, welche den Shakespeare eine hochgekommene Krähe usw. geschimpft hatten. Daher „*crows* are fatted“ usw.

3) Wir werden später Return fr. Parnassus, I. 2, eine Stelle kennen lernen, die diese Deutung bestätigt.

Moriskentanz nun ist mit „Koth“ übersättigt — ein Tropus, den Stücke wie der Midas und die Didotragödie, die Romanze Hero u. Leander usw. vollkommen verständlich machen; — und in diesem Umstande eben liegt der Grund, weshalb die Herde keine andere Nahrung erhält, als solche die die „Viehseuche“ erzeugt[1]). Doch

---

1) Die beiden Verse: „And the quaint mazes“ usw. sind noch eine bestimmtere Anspielung auf die Kampfart der akademischen „nine men.“ Alles haben sie an Shakespeares Vergangenheit mit Koth beworfen, und seine unschuldigen Verirrungen (quaint mazes), zu denen ihn jugendlicher Leichtsinn (wanton green) verleitet, haben sie bis zur Unkenntlichkeit (undistinguishableness) entstellt, weil ihnen sonst die Möglichkeit entzogen gewesen wäre, ihn mit Füßen zu treten (for lack of tread). Thom. Nash hat natürlich nicht unterlaßen, in seinem Gegenstück Sommers lezter Wille und Testament auch an dieser Stelle sich als der „Juvenal“, der satirische Sittencensor seiner Zeit, zu bewähren. „My shady walks“ läßt er den sterbenden Sommer u. a. testiren, „I give to great men's servitors.“ Noch ärger und ungeschickter aber ist er über die beiden folgenden Verse in Titanias Rede:

„The human mortals want their winter here,
No night is now with hymn or carrol blesst“,

hergefallen. Er läßt zu diesem Behuf u. a. auch das Weihnachtsfest in Person auftreten, und vom Sommer mit folgenden Worten empfangen:

„Christmas, how chances, thou com'st not as the rest,

d. h. die früheren Weihnachtsfeste,

Accompanied with some music or some song?
A merry carrol would have grac'd thee well;
Thy ancestors have us'd it heretofore.“

Auch jene beiden Verse aus Titanias Rede beziehn sich nämlich auf die Angriffe der akademischen Clique. Titania meint, es muß erst wider Winter werden, damit die sterblichen Menschen durch das Weihnachtsfest daran errinnert werden, daß Christi Gnade uns erlöst hat, die wir allzumal elende Sünder sind. Ein Par Verse später sagt Titania weiter:

„And thorough this distemperature we see
The seasons alter; hoary frosts
Fall in the fresh lap of the crimson-rose,
And on old Hiems' thin and icy crown
An odorous chaplet of sweet summer-buds
Is, as in mockery set“ usw.

Bei den „hoary“ — nicht hoary-headed — frosts usw. hat der Dichter offenbar an die widernatürliche Kälte gedacht, mit der namentlich seine erotischen Dichtungen (crimson-rose) von den Akademikern aufgenommen und behandelt waren. Und wenn er fortfährt: des alten Hiems eisiger Scheitel werde mit einem luftigen Hütlein von frischen (sweet) Sommerknospen bedeckt usw., so spielt er auf die akademische Manier an, anstatt dessen mythologische Allegorien zu erfinden, um dadurch eben seine „crimson-rose“ erfrieren zu machen. Das „odorous chaplet of sweet summer-buds“ geht auf die massenhaften Anspielungen und travestirenden Citate, die dabei gebräuchlich waren. Daß Titania für alle diese Uebel grade den Oberon verantwortlich macht, der ihnen steuern will, ist durchaus im Sinne der Akademiker, die beständig Shakespeare die Schuld an dem Zanke zuschoben. Shakespeares Vertreter ist ja hier Oberon, ihre Vertreterin Titania.

dieser leztere Punkt ist hier gleich; Interesse hat für uns nur die Thatsache, daß Shakespeare schon hier seine akademischen Gegner durch einen satirischen Tropus mit den neun Musen parallelisirt[1]). Es giebt wohl nicht leicht einen Dichter, der seine bildlichen Vorstellungen so festhält, wie Shakespeare; das habe ich schon Ergänzungen u. Ber., Abschn. II, gezeigt, und wird hier wider sichtbar. In Anbetracht der Unerschöpflichkeit, womit die akademische Musenclique bemüht war, in Pamphleten und Dichtungen, insbeson-

---

Das tritt auch gleich am Anfange von Titanias Rede sehr bestimmt hervor, der überhaupt von so großer Bedeutung für meine Untersuchung ist, daß ich ihn nothwendig noch etwas genauer erörtern muß. Titania sagt dort:

„And never, since the middle summer's spring,
Met we on hill, on dale, forest, or mead,
By paved fountain, or by rushy brook,
Or in the beached margin of the sea,
To dance our ringlets to the whistling wind,
But with thy *brawls* thou hast disturb'd our sport."

Das Wort brawls wird hier regelmäßig als Streitereien, Zänkereien verstanden. Das ist theilweis auch richtig; wesentlich und hauptsächlich kommt jedoch noch die andere Bedeutung des Wortes in Betracht, wonach es eine gewiße Art von Tanz bezeichnet. Von Shakespeare selbst ist es an einer Stelle in Verlorne Liebesmühen (III, 9) in diesem Sinne gebraucht. (Vergl. Schmidt, Sh. Lexicon, s. v. brawl, Nr. 3.) Oberons „brawls" in diesem Sinne werden Titanias „ringlets" entgegengezeigt, die selbstverständlich nur von ihren und ihrer Feen Rundtänzen, nicht von gemeinsamen Tänzen mit Oberon spricht, wenn sie sagt „our" ringlets. Oberons „brawls" sind aber in Wahrheit die Tänze von Shakespeares Elfen, und die „ringlets" Titanias diejenigen der akademischen Hexen. Das erläutert denn auch die Zeitbestimmung „since the middle summer's spring" in sehr einfacher Weise und erklärt, weshalb Shakespeare zur Bezeichnung von Oberons Tänzen sich eines Wortes bedient hat, das zugleich Zank, Streit bedeuten kann. Herm. Kurz hat den Ausdruck „middle summer" mit Hilfe eines complicirten Apparats von Gelehrsamkeit aufhellen wollen; die Sache ist indeß ms. Es. viel einfacher zu erledigen. Middle summer und midsummer sind vollkommen gleich; ja middle summer ist nur ein anderer der Außenseite der allegorischen Rede angepasster Ausdruck für „Midsummer-night's Dream." Wie ich aber Ergänzungen u. Berichtigungen, Abschn. III, quellenmäßig nachgewiesen habe, ist der Sommernachtstraum durch die Streitigkeiten über das Wintermärchen veranlaßt, und daher konnte Shakespeare das leztere durchaus plastisch schön an dieser Stelle als „the middle summer's spring" bezeichnen. Seitdem haben allerdings die Tänze von Shakespeares Oberon beständig die Ringeltänze seiner Gegner gestört. Seitdem haben ferner jene „forgeries of jealousy", die lügnerischen Erdichtungen begonnen, derentwegen Oberon in seiner unmittelbar vorhergehenden Rede die Titania zur Rede stellt, und über die sie sich selbst in ihrer Rede des weiteren verbreitet.

1) Eben daher auch „nine" men. Die Zahl passt auf den Moriskentanz der wirklichen Maifeier nicht, wie sich der Leser sehr leicht aus Douce oder Schmidt, Nares usw., überzeugen kann. Die Neunzahl ist Shakespeares eigene Erfindung.

dere auch Dramen ein Zeterlamento über Greenes Tod und Shakespeares denselben verschuldende Hartherzigkeit zu erheben, führt er uns hier die neun Moriskentänzer als die „drei Mal drei Musen“ vor, welche den Bettlertod der akademischen Gelehrsamkeit, d. h. des Rob. Greene, betrauern. In Anbetracht aber, daß dieselben Herrn durch ihr eigenes unverantwortliches Verhalten für eben diesen „Bettlertod“ sich verantwortlich gemacht hatten, den sie jezt mit so unbeschreiblicher Zuvorkommenheit dem vollkommen unschuldigen Shakespeare aufbürden wollten, läßt dieser den Theseus das Devise mit folgenden schneidigen Worten abweisen:

„That is some satire keen and critical,
Not sorting with a nuptial ceremony“ [1]).

Ueberblicken wir nun aber ein Mal das ganze Hochzeitsfestprogramm des Theseus. Die erste Nummer davon:

„The battle with the Centaurs, to be sung
By an athenian eunuch to the harp“,

geht ms. Es. auf Lillys Midas und die allegorisch mythologische Darstellung von Shakespeares stratforder Katastrophe darin; und des Theseus abweisende Bemerkung:

„We'll none of that; that have J told my love,
In glory of my kinsman Hercules“,

möchte ich auf den Hamlet beziehen [2]). Die zweite Nummer des Festprogramms lautet:

„The riot of the tipsy Bacchanals,
Tearing the Thracian singer in their rage.“

Hier satirisirt der Dichter ganz offenbar die Pamphletfabrication, namentlich die Groatsworthinvective und Nashs Pierce Pennyless, Marlowes Hero u. L., und vor allem die Didotragödie, lauter Productionen, welche das Wintermärchen ins Leben gerufen hatte. Demgemäß weist Theseus auch dies Devise mit folgendem genialen Sarkasmus zurück:

---

1) Kein Stoff zu einem Hochzeitsschwank; wohl aber sind das die durch dasselbe Ereigniß veranlaßten Productionen der Gegenseite.

2) Wie Hercules den Centaur Nessus erschlagen, als er der neu vermählten Gattin des Heros, der Deianeira Gewalt anthun wollte, so hat Shakespeare in seinem Hamlet auch einen Thom. Lucy wegen ähnlicher Thaten erschlagen. Die großartige autopathologisch objectivirte Behandlung des Stoffs im Hamlet stellt sich aber dem Midas wie das Meisterwerk der gefühllosen — wizig eunuchischen — Pfuscherarbeit gegenüber. Ich glaube daher auch ganz gewiß, daß in dem Hercules zugleich eine Anspielung auf das Wahrzeichen des Globe, den Hercules mit der Erdkugel usw., liegt; das Globetheater ist der Schauplaz solch herculischer Thaten wie die Hamlet-Tragödie. Das sagt ja auch Prinz Hamlet in seiner Unterweisung für die Schauspieler selbst.

Auch der Ausdruck: „das hab ich meiner Liebe erzählt“ ist unverkennbar sinnbildlich; und ich glaube, der Schlüßel des Verständnißes ist Son. 110 (oben S. S. 87 ff.) zu entnehmen.

„That is an old devise — das Stück spielte ja in der That
schon Jahre lang; — and it was play'd
When J from Thebes came last a conqueror."

Gemeint ist: als ich durch das Wintermärchen vor mehreren Jahren die Oberherrschaft über die Bühne errungen. Die Worte sind aber doppelsinnig. Theben, das Land des Bruderkampfes, bei Dante mythologisch sinnbildlicher Ausdruck für Florenz, bezeichnet die akademische Gegenseite, und Shakespeare deutet zugleich ironisch an, daß er auf ihr Eroberungen gemacht, d. h. sich den Stoff zum Wintermärchen erobert habe.

Nun kommt das Devise von den drei Mal drei Musen, das sich somit nur als eine literarische Erläuterung und Beleuchtung des riot of the tipsy Bacchanals ausweist.

Den Beschluß endlich macht: „A tedious brief scene of young Pyramus" usw. Das wählt Theseus; für jeden der sinnbildliche Sprache versteht, eine Handlung, die deutlich ausspricht, daß die Rüpel-Tragikomödie die Tendenz verfolgt, den Productionen, worauf die vorigen drei Programmnummern angespielt haben, ihr satirisches Abbild entgegenzuhalten.

Shakespeare hat aber schon durch eine frühere Stelle dafür gesorgt, daß es für seine Zuhörerschaft gradezu ein Ding der Unmöglichkeit war, die Wahl des Theseus in einem anderen, als dem eben dargelegten Sinne zu nehmen. Ich habe die betreffende Stelle schon früher ein Mal in meinem Shakespeare der Kämfer, III. 615 ff., besprochen, um ihre augenfällig persönlichen Beziehungen darzulegen. Die Idee mußte nach damaligem Stande der Shakespeareforschung, und angesichts der panegyrischen Tendenz, die namentlich in der Marlowewürdigung seit einigen Jahrzehnten von England nach Deutschland herübergedrungen ist, der Kritik vollkommen baroque und abenteuerlich erscheinen, zumal ich zur Unterstüzung meiner Ansicht, bei Licht besehen, nichts weiter vorzubringen hatte, als den Hinweis auf den Vers: „Most brisky Juvenal, and eke most lovely Jew", und ich mich überdies noch bei Erklärung der Einzelheiten nicht wenig verheddert habe. Jezt stehe ich der Sache weit günstiger gegenüber, weil ich die zwingendsten Beweggründe für Shakespeares Verfahren quellenmäßig nachweisen kann. Man wird mir daher nicht verargen, wenn ich nochmals auf die Sache eingehe, und dabei auch zugleich jenen Wust beseitige, den ich in meinen ersten Erläuterungsversuch eingemengt habe.

Die Stelle selbst, um die es sich handelt, findet sich in der ersten Probe des Handwerker-Stücks, III. 1; es sind die ersten Worte, die dort Thisbe zu sprechen hat. In der wirklichen Tragikomödie findet sich davon keine Spur mehr; ein Umstand, der doch wohl Beachtung verdient. Sie lauten:

„Most radiant Pyramus, most lilly-white of hue,
Of colour like the red rose on triumphant brier,
Most brisky juvenal, and eke most lovely Jew,

As true as truest horse, that yet would never tire,
J'll meet thee, Pyramus, at ninny's tomb."

Shakespeares Widersacher hatten es nicht nur durch zahlreiche Anspielungen, sowie durch die allegorische Behandlung der Fabel ihrer polemischen Stücke dem Publicum handgreiflich gemacht, daß die Figuren Motto und Midas, Ganymedes, Aeneas usw. eigentlich Shakespeare bedeuten sollten, sondern, wie wir gesehn, hatten sie sich zu ihren Demonstrationen mehrmals auch bezeichnender Spiznamen bedient. Diese Manier überbietet Shakespeare hier; das *lilly*-white of hue spricht, Lillys Manier genau nachahmend, den Namen Lilly gradezu aus; aber nicht bloß diesem, sondern auch Nash und Marlowe gilt die Satire der Rüpeltragiekomödie, und deshalb erfindet Shakespeare für diese beiden Spiznamen von ähnlicher Unmißverständlichkeit. Bei Marlowe wählte er dazu den Namen Jude, anspielend auf den Juden v. M., worin Shakespeare ja die wahre Incarnation von Marlowes Haß sah; und den Spott dieser Anspielung steigert er noch durch das sarkastische Beiwort „most lovely." Für Nash wählte er eine Bezeichnung, die nicht treffender sein konnte. Der bramarbasirende Geck war in der Groatsworthinvective „young Juvenal" genannt; Shakespeare bedient sich daher für ihn des Namens Juvenal; er nennt ihn aber nicht „young" sondern „brisky"; ein höchst zweifelhafter Ehrentitel, der sich allenfalls auch als Schnaps-Juvenal deuten läßt, wie denn Shakespeare auch in Verlorne Liebesmühen und den Lustigen Weibern sehr verständlich darauf anspielt, daß Nashs Satire etwas stark, „brisky" in dem angedeuteten Sinne sei. (Vergl. Weit. Beitr. I. 77 ff., N. 2 u. II. 76)[1]). Shakespeare hat aber seine akademischen Lehrmeister noch in zwei anderen Punkten überboten; er sagt ihnen mit meisterhafter Kürze, sowohl wodurch sie Gegenstand seines satirischen Humors geworden sind, wie auch welche sachgemäße Form seine satirische Rache annehmen wird. Dem ersteren Zwecke dienen die folgenden Worte Thisbes:

„most lilly-white of hue,
Of colour like the red rose on triumphant brier."

Das Wort „hue" bedeutet hier nicht Farbe, sondern Nachschrei, Zetergeschrei. Ein solches Zetergeschrei hatte Lilly, seiner eigenen Anrüchigkeit zum Troz, im Midas über Shakespeares angebliche Uebelthaten erhoben; darauf deuten die Worte „most lilly-white of hue". Zugleich sprechen sie aber auch aus, daß Shakespeares

1) Ich vermuthe, daß die utrirte Unordnung in Bottoms Vorstellungen in seinem Monologe am Schluß von IV. 1 ebenfalls ein Spott über diesen Fehler ist. Bottom thut genau so, als ob er eben ein Zechgelage mit seinen Handwerksgenoßen gehabt hätte, bei dem der herrliche Plan von „Bottom's Dream" ausgeheckt wäre. Auch Tempest (I. 2) deutet es Shakespeare an, daß die Anschläge gegen ihn verschiedentlich bei Zechgelagen geschmiedet seien.

Satire sich dieses kläglichen lillyschen Mittels nicht bedienen, sich „most lilly-white“ [1]) of hue halten werde. Dagegen soll sie „of colour like the red rose on triumphant brier“ sein. Das Wort „colour“ ist hier im Sinne von Art, Schlag, genommen. Pyramus ist ein Liebhaber ganz vom Schlage der Leander und Aeneas, deren Liebessymbol die rothe Hagebuttenrose — im Gegensaz zu Shakespeares „cirmson-rose“ — ist. Daß der Dornenstrauch, woran diese Rose gewachsen ist, als „triumphant“ bezeichnet wird, hängt mit der Thatsache zusammen, daß gewiße theatralische Festspiele technisch als „Triumphe“ bezeichnet werden, und daß die Akademiker über Shakespeare durch die Didotragödie usw. einen Triumph errungen zu haben glaubten. Aus demselben Grunde läßt er auch am Anfange des Sommernachtstraums den Theseus erklären, er wolle seine Hochzeit mit Hippolyta feiern „With pomp, with *triumph*, and with revelling.“ Das Triumphstück, das Theseus im fünften Akte auswählt, ist die Handwerker-Tragikomödie!

Damit ist eigentlich auch schon gesagt, welche Form Shakespeares Satire annehmen soll; indeß hat der Dichter sich über diesen Punkt doch noch etwas genauer und sarkastischer ausgesprochen, indem er Thisbe mit den beiden Versen schließen läßt:

„As true as truest horse, that yet would never tire,
J'll meet thee, Pyramus, at ninny's tomb.“

Das „as true as truest horse“ knüpft an ein geflügeltes Wort von Thom. Nash an. Derselbe hatte nämlich im Pierce Pennyless den Gabr. Harvey neben anderen Zartheiten auch mit dem Ehrentitel „lame jade of the press“ bedacht; und später war das von John Lilly in Mutter Bumby, einer Komödie, die zu Nashs Beistand geschrieben ist, noch weiter verwerthet, bez. breit getreten. (Weit. Beitr. I. 93 f.) Shakespeare hat auch in den Lustig. Weibern von dieser Bravade mehrfach gegen ihren Erfinder Gebrauch gemacht; hier nun verheißt er ihm und seinen Helfershelfern, daß seine Satire darin bestehen solle, sie selbst als solche Pressrosse vorzuführen; und das noch dazu am „Tölpelgrabe“ (ninny's tomb). Thisbes ganze Rede hat nämlich folgenden Sinn: Du glänzendstes Musterfehler-Pferd, Pyramus, der du zwar nichts von dem Verfolgergeschrei eines lillyschen Midas an dir hast, wohl aber ganz vom Schlage des marloweschen Leander, des Aeneas usw. bist, du vollendeter Schnaps-Juvenal und höchst liebreicher Jude zugleich, in so angemeßener Form [2]) wie die echteste Pressmäre — aber eine solche, die ganz gewiß nicht langweilen wird — will ich dich, Pyramus, am Tölpelgrabe treffen.

Shakespeare ist aber offenbar der Meinung gewesen, daß man gegen Leute wie Nash nicht nachdrücklich genug vorgehen könne,

1) Das Adject. white ist hier im Sinne von quit, free gebraucht.
2) As true. Das Wort steht hier = honest. Shakespeare meint eigentlich: wohl getroffen.

und hat deshalb die soeben besprochene Invective noch durch die folgende Bemerkung Peter Quittes verschärft, die er unmittelbar hinterher schickt:

„Ninus' tomb, man. Why, you must not speak that yet; that you answer to Pyramus. You speak all your part at once, cues and all. Pyramus, enter: your cue is past; it is: never tire.“ Mensch, an des Ninus Grab! meint Quitte; dann aber sich väterlich ermahnend an den Spieler der Thisbe wendend, fährt er fort: „Aber deine Sache ist es ja nicht, das zu sagen; in diesem Punkte — d. h. betreffs der satirischen Vernichtung, — stehst du dem Pyramus vollkommen gleich. Du sprichst mit einem einzigen Worte euer beider Bestimmung vollkommen (all your part) aus, eure persönlichen Beziehungen (cues = hints) und das, was euer Stück überhaupt bedeuten soll (all). Darauf aber ruft er dem Pyramus zu: Pyramus, denke darüber nach; finde dich darein (enter): dein Stichwort ist vorbei! Es lautet: Nicht mehr lästig werden!

Das Tölpelgrab hat Shakespeare den Akademikern durch die Tragikomödie vornehmlich dadurch bereitet, daß sie 1) aufs genauste in ihrer Construction der akademischen Schablone entspricht; 2) dadurch, daß Löwe, Wand, Mondschein sich selbst als Schnock der Schreiner usw. vorstellen müßen. Gervinus hat bekanntlich gemeint, Shakespeare habe in diesem Zuge die Unbehilflichkeit der älteren englischen Schauspielkunst nachgeahmt. Wozu das? Mir ist viel wahrscheinlicher, daß er die akademische Manier, polemische Personenmasken vorzuführen, parodirt und satirisirt hat. 3) Außerdem hat Shakespeare der Didotragödie insbesondere durch die Rüpeltragikomödie ein Tölpelgrab bereitet. Der Selbstmord des Pyramus und der Thisbe ist bloße Travestie des Selbstmordes der marlowe-nashschen Dido; und Philostrats berühmte Worte: „Und tragish ists, mein Lord, denn Pyramus bringt selbst sich um,“ welche die Verrücktheit dieser That noch mit dem Lichte der Theorie beleuchten, gehen sicherlich auf den travestirten Schluß der Didotragödie; ja, ich bin sogar überzeugt, daß Shakespeare als Kritiker durch Philostrats Worte sagen will, Marlowe und Nash hätten durch ihre sogen. Tragödie einen Selbstmord begangen. 4) Endlich hat Shakespeare behufs Erreichung seines satirischen Zweckes den Handwerker-Dramaturgen und Mimen noch den Theseus und seine Gesellschaft als Kritiker gegenüber gestellt. Dabei ist manch scharfer satirischer Hieb gefallen; der genialste scheint mir aber, und durchaus dem humoristischen Charakter von Shakespeares Satire entsprechend, daß er den Theseus die Handwerker mit der größten Herablaßung als höchst harmlose Dummköpfe behandeln läßt.

Daß Shakespeare in solcher Weise kurze zwei Jahr nach Marlowes Tode gegen diesen Sangesgenoßen vorgehn konnte, der einst siegbrausend in die Oeffentlichkeit des londoner Theaterlebens hineingestürmt war, und so lange die dramaturgische Sonne gespielt

hatte, bis sein Licht mehr und mehr vor den Strahlen einer höheren, wirklich himmlisch erleuchteten Sonne zu bleichen und zu erlöschen begann; daß, sage ich, Shakespeare so gegen diesen längst besiegten, toten Nebenbuhler verfahren konnte, ist der klarste Beweis dafür, wie schmählich man ihm mitgespielt hatte, und daß er in seinen langjährigen widerwärtigen Kämpfen mit ihm ihn, troz seiner Begabung, misachten gelernt hatte. Die beiden Dichter können unmöglich social in irgend welcher Beziehung zu einander gestanden haben; und Marlowe hat sich gegen ihn gezeigt als was er war: ein egoistischer Sinnenmensch, dessen bedeutende Geisteskraft wild und ungehütet aufflammte, weil seine eigenwillige Erfindungskraft den Weg durch das Element nicht nehmen konnte, was die wahrhaft edle Natur macht, durch ein reines und nur von großen Motiven bewegtes Herz. Das eben hat Shakespeares ernstes, in Leiden gestähltes Gemüth so klar erkannt, daß es innerlich Marlowe so vollständig verworfen, um seinen Tod nicht mehr tragisch, sondern nur moralisch zu nehmen; und zwar so, daß sein Herz kalt blieb, wenn er als Dichter diesen Gegenstand zu berühren hatte.

Spricht denn aber nicht dennoch Ben Jonsons Lobgedicht auf Shakespeare vor der Folio von 1623 für ein weit besseres Verhältniß der beiden Dichter? Das Gedicht wird nicht nur von Engländern höchlich gelobt, sondern sogar K. Elze hat es den großartigen, aus vollstem Herzen ausströmenden Gesängen an die Seite stellen wollen, worin Göthe einst Schillers Manen feierte[1]). Wäre diese Würdigung nun wirklich richtig, so möchte man aus der Art und Weise, wie dort Shakespeares Verhältnißes zu Marlowe gedacht ist, wohl den Schluß ziehn, dasselbe müße doch ein mindestens leidliches, könne unmöglich ein so feindliches gewesen sein, wie ich es darstelle. Indeß ich glaube, diese Würdigung ist an und für sich nicht richtig, wie denn z. B. A. W. v. Schlegel („Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literatur", II. 2, Heidelberg 1811, 8°, S. 23) gar nicht daran denkt, grade Jonsons Gedicht für hervorragend schön zu halten; und außerdem liegen auch wohl noch ganz besondere Umstände vor, die dessen Beweiskraft im angedeuteten Sinne nicht bloß auf Null einschränken, sondern es sogar zu einer Art von Mitinzicht für die in der vorstehenden Abhandlung entwickelte Ansicht machen.

Ich glaube, es ist keine streng subjective Empfindung, wenn ich sage, wie alles Jonsonsche wirkt auch dieser Panegyricus kalt und berechnet; und ich habe namentlich beim Lesen des Eingangs immer und immer den Eindruck, als hörte ich einen wortgewandten Mann reden, der angst ist, man könnte seine Rede für verdeckten Spott halten, weil er in dieser Beziehung kein gutes Gewißen hat; und meiner Empfindung nach macht sich das Schuldbewußtsein

1) Will. Shakesp., S. 178.

Jonsons auch in den Partien des Gedichts bemerkbar, die grade für uns von so hohem Interesse sind, das heißt da, wo von Shakespeares Verhältniß zu Lilly und Marlowe die Rede ist. Jede Andeutung auf den Sängerkrieg ist sorgfältig vermieden; interessant ist aber doch, wie selbst bei dieser Gelegenheit der jedes Schwunges beraubte Jonson unter dem Banne alter polemischer Gewohnheit und historischer Erinnerung in die ausgefahrenen Gleise der früheren Kampfesart einlenkt. Er rühmt von Shakespeare:

„Thou art a Monument without a tomb,
And art alive still, while thy Book does live[1]),
And we have wits to read, and praise to give. (!)[2]).
That J not mixe thee so, my brain excuses,
J mean with great, but disproportion'd Muses;
For, if J thought my judgement were of years[3]),
J should commit thee surely with thy peers,
And tell, how far thou didst our Lilly outshine,
Or sporting[4]) Kyd, or Marlowe's mighty line."

Sobald er sich aber mit seinen Drechsler-Phrasen bis hierher geschleppt hat, geht es los, als hörte er die Kampf-Trommel wider schlagen:

„And though *thou hadst small Latine and less Greek*
From thence to honour thee, J would not seek
For name; but call forth thund'ring Aeschylus,
Euripides, and Sophokles to us"[5]).

Der süßsaure Mann, das ist mein Gefühl, kann nicht aus der Haut fahren; er möchte gern den Panegyristen spielen; aber an dieser Ecke bricht sich wider der Wind, und er fängt an zu pfeifen. Mir scheint diese Wendung beweist mindestens so viel, daß man sich nicht auf Jonson als Zeugen gegen mich berufen kann.

Damit schließe ich meine eigene Untersuchung. Da jedoch Gerald Massey Veranlaßung genommen hat, in seinem Werke „Shakespeare's Sonnets, never before interpreted, his private friends identified, touching with a recordered likeness of himself" (London 1866, 8°), sich ebenfalls über das Verhältniß Shakespeares zu Marlowe, und auch zu Thom. Nash auszusprechen, so kann ich nicht umhin, der Abhandlung noch eine Anmerkung folgen zu laßen,

---

1) Hier liegt ganz entschieden eine Reminiscenz an den Tempest vor, den Jonson bekanntlich ganz besonders gern hatte.

2) Also durch Jonsons gütige Vermittlung hat es Shakespeare zur vorläufigen Ungestorbenheit gebracht!

3) Das schreibt dieser Geck 1623!

4) Aeußerst significantes Epitheton! S. The Spanish Tragedy, or Hieronymo is mad again. Allerdings sehr „sporting"!

5) Wunderbar schöne, packende Verse! Wie gewaltig ist nicht dies „to us"; man möchte fast die Beihilfe eines Reimlexicons vermuthen.

worin ich mich mit Massey auseinanderseze. Es werden dabei auch noch mehrere Einzelheiten zu Tage treten, welche den Shakespeareforscher in nicht geringem Grade interessiren müßen.

Anmerkung.

K. Elze sagt „Will. Shakesp.", S. 163, N. 1 a. E.: „Ueber Shakespeares Verhältniß zu Nash s. Gerald Massey, Shakespeare's Sonnets, 137 f." Da ich nun schon seit nahe zehn Jahren meine Shakespearestudien grade auf den von Elze bezeichneten Punkt concentrirt habe, ohne mit Masseys Werk bekannt geworden zu sein, so kann man sich leicht vorstellen, welche Neugier er durch seine Verweisung in mir rege machte. Hat doch jeder Mensch, der nicht an jener Geisteszerrüttung leidet, deren mich nur ein unmeßbar brutaler Hochmuth oder eine unter den Tisch sinkende Urtheilslosigkeit verdächtigen konnte, und die man fixirten Wahn nennt; hat doch, sage ich, jeder Mensch, den nicht die krankhafte Magie des eigenen Gehirns im Wirbeltanze mit sich selbst abschließt, das natürliche Bedürfniß, die Zuverläßigkeit der eignen Wahrnehmungen an denjenigen anderer zu controliren. Wie groß aber auch mein Verlangen war, das Meinige an dem Masseys zu meßen, durch ihn, wo nöthig, zu richtigeren Anschauungen geleitet zu werden; ich habe mich doch sehr enttäuscht gefunden, als ich das Buch vor mir liegen hatte.

Auch hier, dachte ich, ist alles nach jener unglückseligen Manier der englischen Shakespeareforscher gearbeitet, die keinen Sinn dafür hat, den Fragen gründlich zu Leibe zu gehn, sondern sich begnügt, über ein Par Anspielungen leichthin mit einigem antiquarischen, bez. literarhistorischen Apparat zu sprechen, im übrigen aber die Dinge laufen läßt, wie sie laufen, um nur ja die nationale Illusion nicht zu stören, daß die Literaten der elisabethischen Periode, oder mindestens die literarischen Koryphäen jener Zeit, ohne Ausnahme so eminente Geister gewesen, daß eine Art geistig magnetischer Anziehung unter ihnen nothwendig habe stattfinden müßen. Dazu kommt dann noch ein anderer Fehler des Werks, der allgemein anerkannt ist; ich meine jenen auffallenden Hang nicht sowohl zur Hypothese überhaupt, sondern zur uncontrolirten, nach eigenen Lieblingsvorstellungen construirten Hypothese; ein Zug, der meiner Beobachtung nach dem Engländer ebenso eigen ist, wie dem Durchschnittsfranzosen der Hang, seiner Darstellung eine gewiße theatralisch in die Augen springende Lebendigkeit und Plastik zu geben. Zu Berichtigungen meiner eigenen Ergebniße und ihrer Darstellung

hat mich Massey unter solchen Umständen natürlich nicht veranlaßen können.

Es sind die Sonette 21, 32, 78—85 (S. S 130—134), woran Massey seine uns interessirenden Bemerkungen anknüpft, besonders aber Son. 78, dessen Wortlaut ich daher voranschicke.

„So oft have J invok'd thee for my Muse,
And found such fair assistance in my verse,
As every alien pen has got my use,
And under thee their poesy disperse[1]).
Thine eyes, that taught the dumb on high to sing,
And heavy Jgnorance aloft to flee,
Have added feathers to the Learned's wing,
And given grace a double majesty;
Yet be most proud of that which J compile,
Whose influence is thine, and born of thee;
In others' work thou doest but mend the style,
And arts[2]) with thy sweet graces graced be;
But thou art all my art[3]), and dost advance
As high as learning my rud ignorance."

Massey nimmt an, daß sowohl dies Sonett, wie auch die übrigen bezeichneten an Graf Southampton gerichtet seien, und daß sie des Dichters Eifersucht gegen gewiße Dichterconcurrenten eingegeben habe. Die Annahme, daß Southampton der Adressat sei, ist nun allerdings bloße Hypothese; indeß das hindert Massey nicht, S. S. 134 ff., auf dieser Grundlage mit der Identification der „Persönlichkeiten" jener Dichterconcurrenten vorzugehn; ja er beginnt diese Untersuchung sogar, indem er (S. 134) noch die zweite sehr erhebliche Hypothese als selbstverständliche Wahrheit hinzufügt, daß es grade vier Concurrenten seien, die Shakespeare ausstechen wolle. In dem Verse: „Thine eyes, that taught the dumb on high to sing", heißt es darauf, S. 134, rede der Dichter von sich selbst. Bis daß der Graf das Auge seiner Gunst auf ihn gelenkt, sei der Dichter stumm gewesen; von der Zeit an aber habe sich die Sache gemacht; die Ermuthigung Southamptons, der 1589, dem äußersten Termine von Shakespeares öffentlichen Auftreten in London, als sechszehnjähriger Jüngling in Cambridge als Master of Arts promovirte (Massey, S. 53), habe dem Dichter den Muth zum öffentlichen Auftreten gegeben! Nach solcher Einleitung kann man sich einiges versprechen; und in der That leistet Massey über Erwarten viel. Der Vers „And heavy Ignorance aloft to flee", sagt er, S. 134 f., geht auf Florio; dieser selbst ist „Heavy Ignorance", „on whom the Earl has worked nothing short of a miracle in lif-

1) Delius sezt ein einfaches Punctum, Massey ein Ausrufungszeichen. Das deutet auf recht verschiedene Auffaßung hin.
2) Massey schreibt „Arts". Wozu?
3) Massey wider „Art".

ting him from his native position as a plodder on the earth". Wodurch der heilige Southampton dies Wunder gewirkt, sagt uns Massey leider nicht; wohl aber unterstüzt er uns durch die Notiz, daß Florio 1598 (!) dem Grafen sein Werk „World of Words" dedicirt habe; eine Thatsache, die in seiner Phantasie ohne weiteres folgende recht allgemeine Gestalt annimmt, und sich ihm dadurch dienstbar macht: „Florio dedicated works (!) to the Earl of Southampton, and was, on his own showing, (!) greatly indebted to the Earl". Hierauf wendet sich Massey zu der Frage, ob Shakespeare und Florio auch sonst Zusammenstöße gehabt, was natürlich bejaht wird, namentlich mit Rücksicht auf Love's Labours lost, deren Holofernes nach Massey kein anderer wie eben Florio ist[1]). Damit ist denn für Massey die Frage definitiv entschieden: Heavy Ignorance ist Florio, und es bleiben nur noch die drei übrigen der „Viere" zu identificiren. Das eben führt zu Thom. Nash und Christopher Marlowe.

Massey beginnt mit dem ersteren, auf den er (S. 137) den Vers: „Have added feathers to the learned's wing" bezieht[2]). Leider ist die desfallsige Begründung so beschaffen, daß es unmöglich ist, darüber kurz und bündig zu berichten; denn sie ist — von der reichlichen Hypothesenzugabe abgesehen — nichts als Notizenkram über verschiedne Ausfälle Nashs theils gegen Shakespeare, theils gegen andere; es wird also nichts weiter übrig bleiben, als die ganze Passage (S. S. 137—140) wörtlich mit einigen Zwischenbemerkungen mitzutheilen.

Massey beginnt gleich mit einer Behauptung, die zum Widerspruche reizt, indem er sagt: „His hand was against every man, including Shakespeare". Nash war durchaus Mann der Clique, und als solcher hat er es sich stets aufs höchste angelegen sein laßen, die Leute seiner Clique zu pussiren, namentlich da zu pussiren, wo zugleich in dieser Haltung eine Widersezlichkeit gegen Shakespeare lag. In diesem Sinne hat er verschiedentlich Rob. Greene in den Himmel gehoben; in diesem Sinne Marlowes Panegyristen bei Herausgabe der Didotragödie gemacht (vergl. Weitere Beiträge, I. 157); in gleichem Sinne auch John Lilly sein Lob gespendet für die wahrhaft unerträglich langweilige Komödie „Mutter Bumby". (Vergl. Weit. Beitr., I. 74, bes. N. 2). Die Clique aber, welcher Nash angehörte, hatte vornehmlich der Haß und Antagonismus gegen Shakespeare zusammengeführt, und so kehrte sie denn auch hauptsächlich ihre Spize gegen diesen. Alles ohne Ausnahme, was ich bis jezt von Nash kennen zu lernen Gelegenheit gehabt habe, ist unter dieser Ordensregel entstanden.

---

1) Mit Genehmigung eines gewißen Herrn Seemann bin ich nach wie vor so frei, in Holofernes die Maske Lillys zu sehn, und sollte man auch zehn Mal „bisher allgemein" Masseys Ansicht gewesen sein.

2) „He wielded an „„alien pen"" with the spirit of an Ismaelite", meint Massey.

Hierauf läßt Massey eine Passage folgen, der ich zwar zustimme, die aber ms. Es. starker Vervollständigung bedarf. Er sagt: „He it was who set up so conspicuously for Learning; he was one of the learned sort; and he was hitting continually at those who had not received a scholastic nurture[1]); from which how ever he himself had been weaned before his time. In his Pierce Pennyless, p. 42, he exclaims „„Alas, poor latinless authors!““[2]) In his Epistle to the Astrophel and Stella of Sidney[3]), he says speaking of the works of Sextus Empedocles: „„they have been lately translated into English for the benefit of unlearned writers.““. The Nash and Greene clique“ — bitte Christoph. Marlowe nicht zu vergeßen! — „had been the fiirst to attack Shakespeare[4]) on the scorn of his little country grammar, his education at a country grammar-school, and charged him with plucking from the wing of Learning for the purpose of beautifying bimself — the upstart Crow!“[5]).

Die „upstart Crow“ wählt nun Massey zur Grundlage für die persönliche Ausdeutung des in Rede stehenden Verses. „Nash is here personified in his own chosen image“, meint er. Nash? Ja, ist denn Massey derselben Ansicht, die ich immer vertreten habe, deß die Groatsworth-Invective ein Falsificat sei, das Nash unberechtigter Weise Greenes autobiographischer Novelle hinzugefügt habe? Ich finde nirgends, daß er das ausdrücklich sagt; und so ganz selbstverständlich ist es nach heutiger Lage der Forschung doch wohl nicht. Nimmt aber Massey nicht einmal Nash für den Verfaßer jener Invective, welch eine unbegreiflich seltsame Wendung ist dann sein Saz! Aber selbst wenn der englische Gelehrte diese unentbehrliche Grundlage seiner Schlußfolgerung gewährt hätte, ich würde sie doch nicht begreifen. Shakespeare spricht von der begeisternden Wunderkraft gewißer Augen, die dem Stummen die Zunge gelöst und nicht weniger die unbehilfliche (heavy) Unwißenheit, wie die behende Gelehrsamkeit (Learned's wing) beschwingt habe; und das scheint mir doch ein Gedanke, welcher der Groatsworth-Invective absolut fern bleibt. Von diesem Be-

---

1) Das ist ebenfalls nicht in dieser Allgemeinheit, sondern hauptsächlich nur gegen Shakespeare wahr.

2) Geht eben auf Shakespeare.

3) Das Schreiben ist mir leider nicht bekannt; bei Nashs übertriebener Tendenzmäßigkeit muß ich aber a priori vermuthen, daß er sich auch hier auf der Folie seiner philologischen Kenntniße, die er „Gelehrsamkeit“ nennt, gegen Shakespeare breit gemacht hat.

4) Zu derselben Zeit muß auch Lilly schon in seinem Pamphlet „Pap with a Hatchet“ usw. gegen Shakespeare euphuistisch persönlich geworden sein.

5) Die Invective, worauf hier gezielt wird, findet sich noch nicht in dem Menaphon-Schreiben, sondern erst in Greenes Groatsworth of Wit, gegen Ende 1592.

denken befreit mich auch nicht die nachfolgende Auseinandersezung Masseys: „The poet makes an allusion which the Earl and his friends would appreciate; and he covertly returns the borrowed plumes“ usw. Auf solche Motivirung kann man doch wohl nur verfallen, wenn man in der Sache, wovon man spricht, nicht klar sieht, und überhaupt nicht klar und analytisch denkt.

Hierauf kommt Massey auf den Pierce Pennyless zu sprechen, und sagt u. a.[1]): „At page 42 Nash writes: „„Jf any Maecenas

---

1) Schon vorher findet sich aber ein Saz, den ich nothwendig wenigstens in der Note besprechen muß. Derselbe lautet: „In Pierce Pennyless we shall find that towards the end of 1592 Nash had not only found a patron to praise, but had been in some personal companionship with „„my Lord““ — had been staying with him in the country for „„fear of infection.““ *This was at Croydon* (!), where his play of Summer's last Will and Testament was privately produced in the autumn of 1592, *to all oppearance, under the patronage of Southampton.*“ Wir werden sehn, daß es für die masseysche Sonettenинterpretation unerläßlich ist, Southampton zum mäcenatischen Patron auch von Nash und Marlowe zu machen; das Verhältniß, so will er uns aus einem der angeführten Sonette herausdemonstriren, habe Shakespeares Eifersucht erregt. Aber diese Art, dem Grafen jene Patronage anzudichten, ist denn doch über alles Maß plump. Nash spricht in der That in dem Schreiben an den Verleger der zweiten Auflage seines Pierce Pennyless, das er dem Pamphlet hat vordrucken laßen, von einem „Lord“ als seinem Patron, der ihn in der Provinz zurückhalte, weil er besorge durch die Pest, welche damals in Londan grassirte, angesteckt zu werden; den Namen dieses „Lord“ aber nennt er nicht, und die Annahme, es sei Southampton gewesen, ist unter allen Umständen eine gradezu bodenlose Willkür. Weder der in Rede stehende Brief, noch der Pierce Pennyless selbst, noch die genannte Komödie von Th. Nash bieten auch nur den leisesten Anhalt dafür; ganz im Gegentheil aber liegen Thatsachen vor, welche es im höchsten Maße wahrscheinlich machen, daß die Geschichte von dem „Lord“ eitel Dunst und Flunkerei ist.

Daß Nash eine Persönlichkeit ist, der man so lügnerische Aufschneidereien zutrauen kann, wird niemand leugnen, der den Herculesstil dieses Schriftstellers und die unerhörten Sachverdrehungen, deren er sich in der bösartigsten Weise schuldig gemacht hat, kennt und zu würdigen weis. Nun muß doch aber schon an und für sich auffallen, daß der Mann den Namen seines angeblichen Patrons verschweigt. Was besagte nicht damals, und was besagt noch heute in England solch ein Name! Aber freilich von einem Lord in abstracto konnte man wohl fabeln; sobald man dagegen von einem bestimmten Lord flunkerte, war man entlarvt. Indeß die Dinge liegen noch gravirender für Nash. Der Brief an den Verleger betrifft hauptsächlich den Lärm, der durch die Groatsworth-Invective entstanden war. Nash stand in dringendem Verdachte, deren Urheber zu sein; anstatt aber nach London zu kommen, und Auge in Auge mit Shakespeare die Sache zu besprechen, schwor er in jenem Briefe Stein und Bein seine Autorschaft an der Invective ab, und erklärte, er dürfe nicht nach London kommen, „sein“ Lord halte ihn zurück aus Furcht vor der Ansteckung durch die Pest. Ob der „Lord“ wohl geglaubt hat, er werde selbst angesteckt werden, wenn Nash in London

Es ist evident, daß ich von meinem Standpunkte aus der Hypothese des englischen Gelehrten von der southamptonschen Patronage betreffs Nashs eine ganz besonders starke Skepsis entgegenbringen muß; ich habe aber meinen eigenen Gründen vollkommenes Schweigen geboten, um die innere eigene Nichtigkeit von Masseys Deduction darzulegen; und dabei habe ich absichtlich vorläufig nicht einmal urgirt, daß die masseysche Interpretationsmethode an zwei wahrhaft horribeln Fehlern leidet; denn erstens greift er sich aus einer vierzehnzeiligen Strophe bloße vier Verse heraus, um in sie einen gradezu unmöglichen Sinn zu bringen; und zweitens bringt er dies Kunststück hauptsächlich fertig mit Hilfe des Wortes „alien", das nicht einmal in diesen vier Versen, sondern in einem der früheren enthalten ist[1]). Zu dieser Haltung,

---

lesen, finden wir ganz den alten Störenfried Nash wider. „The Live of Jack Wilton", heißt es dort, „was inscribed with a most high-flowing (!) dedication to the Earl, whom he called „„a dear lover and cherisher (!), as well of the lovers of poets as of poets themselves""; and he adds: „„Incomprehensible is the height of your spirit, both in heroical resolution and matters of conceit. *Unreprivably* (heute unreprievably) (!) *perished that book, whatsoever to waste paper, which on the diamond rock of your judgement disastrously chances to be shipwrecked.*"" Wer daraus nicht den ganz gemeinen, den echt nashschen Hohn heraushört, den muß seine Tendenz nicht nur blind, sondern auch taub gemacht haben. Außerdem meint Massey noch: „J can have no doubt of Pierce Pennyless being really inscribed to the Earl of Southampton in person, if not by name". Dagegen kann nun allerdings niemand etwas einwenden; andere Leute werden aber vielleicht sich nicht dabei beruhigen, daß der gelehrte Verfaßer an der Sache nicht zweifelt, sondern sie werden fragen, ob sie Grund haben, dieselbe für wahrscheinlich zu halten; und da ist eigentlich doch wohl nicht abzusehn, woher sie die Bejahung dieser Frage nehmen sollten. Endlich meint Massey noch: „J hold that the sonnet at the end of Pierce Pennyless is addressed to the Earl of Southampton". Dagegen läßt sich wider nichts sagen; ob aber dies „J hold" sich jemals in ein nicht bloß majestätisches, sondern wirkliches „We hold" verwandeln wird, scheint mir doch recht fraglich.

1) Urgirt habe ich schon oben, daß ein höchst giftiger Ausfall des Pierce Pennyless gegen eins der schönsten Southampton-Heiraths-Sonette, nämlich Son. 13 (Massey, S. 114) mit der masseyschen Hypothese völlig unvereinbar ist. Wegen ihrer Wichtigkeit kann ich jedoch diese Thatsache unmöglich ebenfalls mit reinem Stillschweigen übergehn, sondern muß sie wenigstens hier in der Note ans Licht ziehn. Es ergiebt sich daraus zugleich, daß die Southampton-Sonette, über welche die betreffende Stelle des Pierce Pennyless, wie wir gleich sehn werden, offenbar im Ganzen höhnt, vor 1592 handschriftlich in Curs gegeben sind, und dadurch den Neid von Nash und Genoßen angefacht haben. Einen anderen urkundlichen Beweis für diese günstige Stellung Shakespeares hat Nash damals noch nicht vor sich gehabt; namentlich verhält der Pierce Pennyless sich vollkommen ignorirend gegen Venus und Adonis; ein gradezu unwiderleglicher Beweis dafür, daß die Romanze erst durch die Quarto von 1593 bekannt geworden ist.

zu dem Bestreben, Masseys Gönnerschaftshypothese ganz nur in sich selbst in ihrer Haltlosigkeit zu zeigen, habe ich aber auch einen, wie ich glaube, sehr triftigen Grund gehabt. Ich bin am Anfange dieser Anmerkung davon ausgegangen, daß K. Elze wegen Shakespeares Verhältniß zu Nash grade auf Massey verweist. Elze ist nicht der Mann, dem ich eine bloße Reverenzverweisung zutraue; ich muß also annehmen, daß er wirklich geglaubt hat, Massey gebe Aufschluß über den Grund jener in der That kaum begreiflichen Stellung, die Thom. Nash gegen Shakespeare einnimmt. Elze muß also plausibel gefunden haben, daß wirklich nur jene kleinliche Gönnerschaftseifersucht, von der Massey

---

Ich habe die in Betracht kommende Stelle des Pierce Pennyless bereits in meinen Weit. Beiträgen, I. 136 ff., auf Shakespeare bezogen, und es wird sich jezt zur Evidenz herausstellen, daß ich darin Recht habe. Die Stelle findet sich in der collierschen Ausgabe S. 17; unter dem höchst charakteristischen Marginale: „The nature of an upstart" heißt es dort zunächst: „All malecontent sits the greasy son of a clothier (Tuchmacher; Shs. Vater war Wollhändler, und hat vielleicht wohl selbst Tuch gemacht), and complains — like a decayed cart — of the ruin of ancient houses". In dem vollkommen klaren, verständlichen Son. 13 wird nun Southampton u. a. durch folgende Betrachtung angespornt, sich zu vermälen:

„Who lets so fair a house fall to decay,
Which husbandry in honour might uphold
Against the stormy gusts of winter's day,
And barren rage of Death's eternal cold?"

Wenn Southampton ohne legitimen Erben verstarb, so war das Adelshaus, dem er entsproßte ausgestorben; daher der erste Vers, den Nash absichtlich in plumpster Weise misversteht, um seinen elenden Wiz von dem „decayed cart" anzubringen, und damit die Sache ins Gemeine zu ziehn.

Es liegt doch wohl auf der Hand, daß Nash sich in der absoluten Unmöglichkeit befunden haben würde, dem Dichter und seinem „Gönner" einen solchen Liebesdienst zu erweisen, wenn dieser Gönner wirklich ein solcher Allerweltsgönner, wie Massey sich einredet, und damit auch Nashs eigner Gönner gewesen wäre.

An derselben Stelle des Pierce Pennyless kommt übrigens Nash bald darauf noch einmal auf Shakespeares Sonette zu sprechen, indem er sagt: „Sometimes — because love commonly wears the livery of wit — he will be innamorato poeta, and sonnet a whole quire of paper in praise of Lady Manybetter, his yellow-faced mistress, and wear a feather of her rain-beaten fan for a favour, like a fore-horse". Es geht daraus hervor, daß damals bereits, muthmaßlich veranlaßt durch das Wintermärchen, Elisabeth-Sonette von Shakespeare existirt haben müßen, worin die Königin als die beseelende Muse des Dichters gefeiert wird. Der Zwietrachtstifter sucht die Wirkung dieser Sonette auf die Königin abzuschwächen, indem er ohne alle wirkliche Veranlaßung die verdächtigende Bemerkung fallen läßt, Shakespeare spiele der Königin gegenüber den Liebebegeisterten „because love commonly wears the livery of wit", d. h. weil Wiz, Schlauheit gemeiniglich die Liebe zu ihrem Bedienten mache!

fabulirt, den zündenden Funken zwischen Shakespeare und Nash geworfen habe; und daß daher beider Kampf nicht über eine niedliche Wizpläukelei hinausgekommen, nur Strohfeuer geblieben sei, wie er es nach Massey ist. Dieses allerliebste Kinderspielzeug von Blasebalg existirt nun aber überhaupt nicht — das ist das Resultat von der Selbstvernichtung der massayschen Grillen —; er kann also unmöglich hier das Feuer angeblasen haben, sondern der Wind muß von wo anders hergekommen sein. Damit treten dann eben meine eigenen Nachweisungen in ihr volles Recht; und nach ihnen liegt die Sache folgendermaßen. Thom. Nash war von Kopf bis zu Fuß ein Mann der Clique; ein Mensch, der überhaupt unfähig war, eine selbstständige Stellung im Leben zu nehmen, weil seine — in gewißer Beziehung lebhafte und leichte — Faßungskraft keine sichere und unerbittliche moralische Wahlfähigkeit hatte, und seine Productionskraft in Folge dessen ohne moralischen Filter arbeitete. Dieser junge „Fuchs“ kommt nun nach London unter die alten bemosten Häupter, die ihn als frische Kraft pussiren; natürlich wird er nun giftig, daß die „alten Kerls“, diese Urakademiker, unter solchem „rude groom“ wie Shakespeare in seinen Augen anfänglich gewiß war, und nachher unerbittlich bleiben mußte, zu leiden hatten; und so geht denn der Krawall los. Streitsüchtig, hoffärtig und unüberlegt war Nash ohnehin; eine solche rempelnde Thätigkeit daher ganz nach seinem Geschmack; und so wurde er — meiner Vorstellung nach — durch seine anmaßliche Vorlautheit, sein unvernünftig herausforderndes Wesen in einen Kampf mit einer poetischen Potenz ohne gleichen und zugleich einer sehr erheblichen moralischen Potenz hineingehaspelt, obwohl er seinem Gegner nach keiner Richtung hin gewachsen war. Der Kampf wurde dann von seiner Seite immer gemeiner, schmieriger und verrückter; und Shakespeare behandelte ihn endlich wie eine Wespe, deren man sich mit der Fliegenklappe erwehren muß. Die Lustigen Weiber werden das elende Grabesmonument seiner pseudosatirischen Großmauligkeit. Der Mann dagegen, der diesem tollen Treiben die Seele einhauchte, und der Nash — wenn auch schwerlich systematisch und absichtlich — in diesen wahnsinnigen Kampf hineingezogen hat, war Christopher Marlowe, der akademische Antishakespeare, das Ideal dieser Leute, das sie bei jeder greifbaren Gelegenheit in kindischer Widerspenstigkeit gegen Shakespeare priesen, wenngleich — wie aus einzelnen Anzeichen zu schließen und a priori anzunehmen — Christopher und seine lieben Freunde nicht immer grade liebe Freunde waren.

Sehen wir nun zu, was Massey über Marlowes Verhältniß zu Shakespeare zu sagen hat.

Er beginnt (S. 140) mit der Hypothese, der Vers: „And given grace to double majesty“ beziehe sich auf Marlowe; und sucht sie dann zu rechtfertigen durch folgende, wie mir scheint, weit mehr selbstüberzeugte, als andere überzeugende Auseinander-

sezung (S. 140 f.): „A poet is here praised for the grace of his manner and majesty of his music. The chief characteristic of his poetry is that it is majestic. — Wegen des „double" majesty! — The very quality of all others that we, following the Elizabethans, associate with the march of Marlowe's „„mighty line."" — Da haben wirs! — But the patron, Shakespeare says, has exalted the poet, and made his poetry double majestic — davon sagt Shakespeare kein Wort, sondern, wie wir sehn werden, spricht er davon, daß die Königin Elisabeth der Feenkönigin „a double majesty" verliehen (given) habe — or twice what it was before — was einfacher Unsinn ist. — If Marlowe be the rival poet of these sonnets, one of the two spoken of by Shakespeare as „„both your poets,"" it follows that he is the poet of these four lines" usw. Die leztere Folgerung ist nun allerdings wohl immerhin noch nicht grade strict, wenn auch die Prämisse zugegeben wird; um aber zu zeigen, wie es mit dieser steht, will ich nur das Sonett, dem Massey die „both your poets" entlehnt hat, gleich einschalten und im Ganzen erläutern. Es wird sich dabei zeigen, daß both gar nicht zu poets gehört.

Es ist das Son. 83, dem er ebenso wie dem vorigen den Charakter des Southampton-Sonetts beilegt, während Shakespeare hier wie dort, wie auch Son. 80, Son. 21, Son. 125 und in einigen anderen, von denen noch die Rede sein wird, sich als Dichter der Elisabeth, und damit natürlich auch die Königin selbst feiert. In Son. 83 sagt er nun: Ich habe noch niemals gesehn, daß ihr der Beschönigung bedurft hättet; und deshalb habe ich eurer natürlichen Schönheit (your fair) keine künstliche hinzugethan. Ich habe (im Gegentheil) gefunden, oder mir wenigstens (indem ich euch unter rein idealen Gesichtspunkten betrachtete) eingebildet, daß ich es entdeckt, ihr seiet zu groß für die zarte Rücksicht, welche das unfruchtbare Pflichtgefühl eines Poeten (wie z. B. Lilly) euch angedeihen laßen zu müßen glaubt. Und deshalb habe ich (im Sommernachtstraum) das, was ich von euch zu sagen hatte, als Traumgeburt dargestellt (have I slept *in your report*), damit ihr selbst als wirkliche und echte Wesenheit (being extant) richtig (well) offenbaren (show) möchtet, in welch wesentlichem Punkte (how far) eine gewiße (nämlich Lillys) Feder hinter der Wahrheit zurückbleibt, indem sie (im Endymion, der Gallathea usw.) sich in breiten Worten über die Tugend ergeht, die in euch wortlos aktive Kraft ist (*speaking* of worth, what (which) worth does in you *grow*)[1]). Dies Schweigen — scil. daß ich nicht auch so viel Worte über

1) Shakespeare macht die Elisabeth allerdings im Sommernachtstraum zur „Vestalin"; weiter sagt er aber nichts über Elisabeths Cynthiaschaft. Dagegen durchzieht die ganze Dichtung ein vestalischer Geist, der sehr bestimmt durch Oberons Vision mit dieser Vestalin in Verbindung gesezt ist.

eure „Cynthiaschaft“ gemacht habe, habt ihr mir als Vergehn (sin) angerechnet, während es doch grade mein höchster Ruhm ist, mich schweigend in diesem Punkte verhalten zu haben; denn meine Stummheit raubt der (moralischen) Schönheit nicht ihre Kraft (indem sie ihr den vollen Zauber sich bergender Keuschheit läßt), wo (when) andere (Lilly) ihr körperliches (mythisch allegorisches) Dasein (life) geben, und ihr dadurch ihr Grab bereiten würden. Nun folgt das Schlußcouplet, dem Masseys „both your poets“ entnommen sind. Es lautet:

„There lives more life in one of your fair eyes
Than both your poets can in praise device.“

Wie ist es nun möglich, hier poets als Subject zu both zu beziehn? Offenbar ist das Subject dazu eyes. Das Couplet sagt: Die Lebenskraft eines einzigen eurer schönen Augen ist zu groß, als daß beide zusammen eure Dichter unterweisen könnten, wie sie es anzufangen haben, die Panegyristen eurer einzelnen Eigenschaften zu spielen.

Es ist ganz die Sommernachtstraum-Stimmung, die aus diesem Sonett, aus Son. 125, sowie aus demjenigen spricht, das Massey seinem Interpretations-Experiment zu Grunde legt. Ich verweise z. B. auf des Theseus Worte am Anfange des 5. Akts:

„Where J have come, great clerks have purposed
To greet me with premeditated welcome;
Where J have seen them shiver and look pale,
Make periods in the midst of sentences [1]) usw.,
Not paying me a welcome. Trust me, sweet,
Out of this silence yet J pick'd a welcome. usw.
Love, therefore, and tongue-tied simplicity
In least speak most to my capacity.“

Unter solchen Umständen ist es mir natürlich völlig unfaßbar, was Massey hier mit Son. 83 eigentlich will; und ich komme auf die Vermuthung, daß es ihm selbst nicht besser gegangen ist, wie mir, wenn ich, S. 141, weiter lese: „Jt will be seen — woher denn? — that the first two — d. h. „poets“ — are of the past (!), the Earl has at the present moment patronised the latter two — sonst kommen ja keine vier heraus! —; these are new writers for him.“

Es ist schwer, bei solchem Wirrwarr den Verstand klar zu erhalten; aber Massey giebt uns noch stärkere Medicin ein; er verlangt auch, daß wir auf Grund seiner erstaunlichen Interpretation annehmen sollen, die fraglichen Sonette seien nach Publication des Pierce Pennyless und vor Marlowes Tode aus Eifersucht über Southamptons Patronage der beiden genannten Dichter geschrieben! Doch laßen wir das nur ganz auf sich beruhen, um sofort zu der

---

1) Sie brachten die Säze nur halb heraus; schloßen sie (made periods), als sie erst die Hälfte des Sazes und Sinnes gesagt hatten.

Passage überzuspringen, wo Massey genauer auf das Verhältniß Marlowes zu Shakespeare übergeht. „Marlowe", heißt es in dieser Beziehung, S. 143, „was a dramatic celebrity before Shakespeare; . . . . and there can be no doubt that Shakespeare looked up to him, and was somewhat captive by his lofty style. . . . He has in As you like it a kindly thought — wir wißen Bescheid — for the dead poet, and quotes a line from Marlowe's unfinished poem Hero und Leander, with which he may have been acquainted in mss., *because* it was composed for the Earl of Southampton." Erstaunlich! Für Southampton, und dabei dedicirt Chapman später das Gedicht einem ganz anderen! Woher mag Massey wohl diese Kenntniß haben? Nun von sich selbst! Es ist eine Unterstellung, die vorzüglich zu seiner Auslegung der fraglichen Sonette passt; und ein kluger Kopf weis sich in solchen Lagen zu helfen. Die Herrlichkeit ist freilich bald genug aus; denn schon S. 147 wird in einer ganz anderen Tonart von der Sache gesprochen; es heißt dort: „There is nothing improbable in *supposing* that Marlowe's Hero and Leander was intended to be dedicated to Southampton"; und es ist wohl nicht anzunehmen, daß sich irgend ein kritischer Kopf dem Massey so ohne alles weitere darin anschließen sollte, etwas durchaus nicht unwahrscheinlich zu finden, wofür ihm auch nicht der geringste Wahrscheinlichkeitsgrund geboten ist; was er nur deshalb als wahrscheinlich betrachten soll, damit eine Sonetteninterpretation möglich wird, die bei Lichte betrachtet, zu den tollsten Abenteuerlichkeiten gehört, die je in diesem Literaturzweige aufs Tapet gebracht sind.

Sehen wir doch nur dem Sonett 78 ruhig ins Gesicht. Es erscheint gradezu als Unmöglichkeit, dasselbe den Southampton-Sonetten zuzuzählen; es gehört vielmehr zu den Elisabeth-Sonetten; eine Kategorie freilich, von der der Interpretationseifer Masseys und seines Reformators Krauss nichts weis. Damit wird denn auch dem von Massey verschiedentlich so schwer mishandelten Ausdrucke „alien pen" seine einfache und richtige Bedeutung gegeben. Massey findet darin eine wichtige Bestätigung seiner Rivalitätshypothese; Shakespeare bezeichnet nach ihm diejenigen Dichter und Schriftsteller, denen er Southamptons Patronage misgönnt, namentlich den Nash und Marlowe als „alien pens", d. h. als unberufene Eindringlinge von Schriftstellern. Einer so jammervollen Erbärmlichkeit hat sich jedoch Shakespeare keineswegs schuldig gemacht; sein alien pen ist ein knapp umschreibender Ausdruck für für Allegoriendichter à la Lilly und Spenser. So oft [1]) habe ich dich als meine Muse

1) Das Sonett ist möglicher Weise jünger, als die Lust. Weiber von Windsor, wo Shakespeare wahrscheinlich zum dritten Male der Elisabeth als seiner „Muse" gehuldigt hat. Das erste Mal geschah es vermuthlich in der oben erwähnten, später beseitigten Ovation des Wintermärchens; das zweite Mal im Sommernachtstraum, bez. in Oberons Vision.

angerufen, sagt Shakespeare, die Elisabeth anredend, und mein Vers hat dann durch seine Schönheit meiner Dichtung, ihre so durchschlagende Wirkung verliehen, während jeder Allegoriendichter sich meines Förderungsmittels (use, nämlich der Person der Königin) ebenfalls bedient hat; und sie gebrauchen deinen Namen zur Verbreitung ihrer Dichtungen[1]). Diese (begeisternden[2]) Augen, welche den Wortlosen lehrten, in erhabenen Tönen zu singen, (d. h. mich lehrten, die erhabensten Weisen mit deiner Hilfe anzustimmen, ohne Worte zu gebrauchen), und unbehilfliche Ignoranz, sich zum Aether aufzuschwingen (d. h. mich lehrten ohne akademische Gelehrsamkeit mein Selbst in ätherisch lichtvolle Dichtung zu gießen), haben auch die Schwinge des Gelehrten — nämlich Spensers, des Dichters der Feenkönigin[3]) — befiedert, und einer Doppelmajestät — eben Spensers Feenkönigin, die doch zugleich Elisabeth sein soll! — ihre Anmuth verliehen. Am stolzesten magst du jedoch auf meine Dichtung sein, deren Wirkung die deinige, und die aus dir geboren ist. Bei den Worten anderer — d. h. muthmaßlich wider Spensers — beschränkt sich dein Einfluß auf die Veredlung des Stiles, und es ist die Technik (arts), welche deinen Liebreiz (sweet graces — wohl in der Nebenbedeutung von: pecuniärer Unterstüzung, Huld) anmuthig macht; doch für mich bist du die ganze Kunst, und hebst mich so hoch, wie nur Schulgelehrsamkeit meine ungebildete Unwißenheit heben könnte.

Der Leser wird sich aus meiner durchaus zuverläßigen Paraphrase überzeugen, daß für Masseys kleinliche Deutelei das Sonett nicht den geringsten Raum gewährt. Son. 78 ist aber, wie gesagt, nicht das einzige, was Massey auf Marlowe und Genoßen ausdeutet; außerdem spricht er sich auch sonst noch allgemein über das Verhältniß beider Dichter aus, wir werden also nicht umhin können, uns noch weiter mit seiner Darstellung zu befaßen, so wenig Ersprießliches auch noch zu erwarten steht.

Da wird uns denn z. B. gleich S. 144 folgende recht schwer verdauliche Speise vorgesezt: „Nothing could better give us our poet's view of himself and the rival, than the image drawn from Drake and the Spanish Dons, afterwards used by Fuller in his description of Shakespeare and Ben Jonson. Marlowe is here

---

1) Shakespeares Redeweise ist in doppelter Beziehung inconcinn; einmal passt their und disperse nicht zu dem Singular every pen, und dann das Praesens disperse nicht zu dem Perfect. has got; der Sinn aber ist der hier angegebene. Die alien pens haben sehr oft das gethan, was ihnen Shakesp. hier nachsagt. Such vor fair assistance im zweiten Verse steht absolut; der Dichter nimmt auf die bekannte Thatsache der machtvollen Wirkung seines Verses Bezug, die er seiner Begeisterung für die Königin zuschreibt.

2) Massey denkt natürlich an Southamptons Gönneraugen; was aber Shakespeare meint, ergiebt Son. 83.

3) Man sieht, Shakespeare hat bei alien pen an Spenser mitgedacht.

represented as the great portly Spanish galleon (!), of tall build and full sail, and goodly pride, and Shakespeare is the small trim bark, the „„saucy bark“ that can float with the „„shallowest help““, venture daringly on the broad ocean, and skip lightly round the vast bulk of his rival. The comparison is full of our poet's modesty and lurking humour.“ usw. Diese Phantasien werden uns zur „Erläuterung“ eines der schwierigsten Sonette, nämlich des 86., vorgetragen; und Massey versteigt sich endlich sogar zu folgendem Saze: „Marlowe has not only flourished in the Earl's favour, but the Earl himself has lent his hand to polish up, or give the finishing touch to, something of the rival poet's.“ Das möchte ein nettes „polishing up“ und ein rares „giving the finishing touch“ geworden sein. Man sollte annehmen, daß jeder, der zu einem so handgreiflichen Nonsens in der Erklärung eines Shakespeare-Sonettes kommt, sich einfach sagen müßte: nein, so geht die Sache nicht; das ist unmöglich! Ich verstehe das Sonett nicht. In der That ist denn auch eine gradezu entgegengesezte Auffaßung des Sonetts möglich; und diese entgegengesezte scheint mir wirklich die richtige. Auch dies Gedicht nämlich ist nicht an Southampton gerichtet, sondern behandelt Shakespeares Verhältniß zu Elisabeth, und den Versuch seiner Gegner, dasselbe zu stören. Dabei ist aber ganz sichtlich von einem besonders hervorragenden Gegner die Rede, der Marlowe sein kann, möglicher Weise aber auch Lilly ist; jedenfalls spricht Shakespeare von einem Gegner, der seine Ehrenhaftigkeit in solcher Weise verdächtigt hat, wie Lilly im Midas und Marlowe in der Romanze Hero u. L., in der Didotragödie, vielleicht auch schon früher an Stellen, die mir unbekannt sind. Aber Massey ist vollkommen auf dem Holzwege, wenn er glaubt, Shakespeare vergleiche den Gegner in dem Sonett mit einer großen spanischen Galleone; was Massey von Marlowe versteht, sagt Shakespeare grade von sich aus, und spricht er jenem ab.

Für uns, die wir die thatsächlichen Motive des Sonetts nicht mehr klar erkennen können, liegt der Schlüßel des Verständnißes in seinem zweiten Verse: „Bound for the prize of all-too-precious you“[1]). Dieser Vers kann sich nur auf Shakespeare selbst, auf sein Verhältniß zur Elisabeth beziehn; daraus aber folgt von selbst,

---

1) Subject zu bound ist verse, bez. „sail of verse.“ Shakesp. vergleicht das kühne Pathos seines grandiosen Verses mit dem Segeln eines muthigen Kaperschiffes, und in diesem Bilde fortfahrend, sagt er, das Ziel, die Bestimmung dieses Schiffes sei, die über alles werthvolle (all-too-precious) Prise zu machen, die Königin selbst zu capern, d. h. hinzureißen. Der Vers ist aber auch so construirt, daß er den Doppelsinn giebt: Euch durch nie zurückzuerstattenden Preis verpflichtet. Dieser sichtlich beabsichtigte Doppelsinn, der auf eine besondere Gnade, die die Königin dem Dichter — vermuthlich in der Lucy-Affaire — erwiesen hat, anzuspielen scheint, ist grade der in meinen Augen zwingende Grund, den Vers auf keinen anderen, wie Shakespeare selbst zu beziehen.

daß die Worte des ersten Verses: „the proud full sail of his great verse“ sich ebenfalls auf Shakespeare selbst, und nicht auf den Gegner beziehn; denn jene siegbringende Wirkung des Verses ist eben die Folge seines „Bound for the prize of all-too-precious you“. Der Umstand grade, daß den Gegner ein gleiches Verhältniß nicht unterstüzt, und daß deshalb ihm eben „the proud full sail of a great verse“ fehlt, macht ihn für Shakespeare so völlig ungefährlich. Wenn aber diese beiden Verse den Gegner nur negativ contrastisch, den Dichter selbst dagegen positiv berühren, so folgt von selbst, daß dasselbe Verhältniß auch bei der Frage der Verse 5 und 6 vorliegt:

„Was it his spirit, *by Spirits taught to write*
Above a mortal pitch, that struck me dead?“

In meinen Augen bedeutet es die Bankerotterklärung der Interpretationskunst, mit Massey bei den Worten „by *Spirits* taught to write“ an Marlowes Faust und seinen Mephistopheles appeliren zu wollen. Dank dem magischen Bande, das Shakespeare an die Elisabeth knüpft, und begeisternd auf ihn zurückwirkt, ist er im Stande, sich ganz so der Erde zu entrücken, wie es Dante gethan hat, und im Reiche des absoluten, freien Geistes schwebend, seine dichterische Befruchtung zu empfangen. Das drückt der Ausdruck „by *Spirits* taught to write“, aus, welcher lebhaft an die bekannte Stelle des götheschen Faust erinnert:

„Ach, könnt ich doch auf Bergeshöhn
In deinem lieben Lichte gehn,
Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben“ usw.

Genau denselben Gedanken spricht auch Theseus am Anfange des 5. Akts des Sommernachtstraums aus, wenn er sagt:

„The poet's eye, in a fine frenzy rolling
Does glance from heaven to earth, from earth to heaven“ usw.

Der Gegner, von dem die Rede ist, ist solchen Aufschwungs völlig unfähig. Zu seiner Begeisterungsquelle wendet sich der Dichter mit sarkastischer Ironie in den folgenden sechs Versen (7—12):

„No, neither he, nor *his compeers by night*
Giving him aid, my verse astonished;
He, nor that affable-familiar Ghost
Which nightly *gulls him with intelligence*,
As victors of my silence cannot boast.
I was not sick of any fear from thence!“

Die „compeers by night“ sind zweifellos die nächtlichen Zechgenoßen, die Nash usw.; und ist Lilly der Mann des Sonettes, was ich für wahrscheinlich halte, so gehört Marlowe mit zu den „compeers by night.“ Eben diese compeers, diese „Spießgesellen“ erklären denn auch, was der Dichter mit dem „affable-familiar Ghost“, dem Gegenstück seiner eigenen helfenden „Spirits“ sagen will. Es ist der Wein und Weinrausch, „which nightly gulls him with intel-

ligence", d. h. der ihm trügerische Einfälle eingiebt, mit denen er dann sich selbst eine Grube gräbt. Daher denn auch das höchst ironische Epitheton „affable-familiar" dieses „Geistes", was ihn als einen solchen bezeichnet, der diejenigen mit sich fortreißt, die sich mit ihm vertraut gemacht haben!

Meiner Auffaßung nach sind endlich auch die beiden lezten Verse:

„But when your countenance *filed up* his line
Then lacke'd J matter; that enfeebled mine",

von Massey völlig sinnwidrig ausgelegt[1]). Shakespeare denkt nicht von fern daran, zu behaupten, der Adressat habe die „lezte Feile" an die Dichtung seines Gegners gelegt, sondern er beschuldigt den Gegner das Band der Gunst (countenance), was ihn an die Königin gefeßelt, aufgefeilt — filed up — zu haben, oder wenigstens den Versuch dazu gemacht zu haben. Das, sagt er, hat mich so stumm gemacht, daß ich nicht einmal ein Wort der Vertheidigung hatte; die Lebensader meiner Kunst war damit unterbunden, so daß sie kraftlos und stumm zusammensank.

In schmeichelhafterer Weise konnte es nicht ausgesprochen werden, daß Shakespeares Verhältniß zur Königin das eigentliche Lebensprincip seiner Kunst sei. Offenbar ist damit aber nur wirklich historische Wahrheit ausgesprochen. Genau ebenso wie in diesen Sonetten stellt Shakespeare im Sommernachtstraum sein Verhältniß zur Königin, nicht zum Weibe Elisabeth, dar, ohne daß irgendwo eine künstliche, oder gar liebedienerige Nachhilfe bemerkbar würde. Ueberdies aber würde er nicht aus jenem Anlaße grade verstummt sein, wenn ihm das, was er hier sagt, nicht wirklich aus dem Herzen gefloßen wäre. Verstummt ist er aber wirklich; das wißen wir ja auch aus Spensers Thränen der Musen, die offenbar von demselben Zeitpunkte des „Verstummens" des pleasant Willy reden, von welchem dieser selbst hier spricht. Eben das ist auch der Grund, weshalb es mir wahrscheinlich ist, daß der Gegner des Dichters, von welchem dies Sonett spricht, nicht Marlowe, sondern der Hofdichter Lilly ist.

Doch zurück zu Massey. S. 146 conjecturirt er in folgender Weise: „Marlowe may have englished the Elegies of Ovid for the Earl at his own particular request[2]), and died before they were printed. He may (!) — was „may" he nicht alles — also have written the love-song „„Come, live with me"" for Southampton, and that (!) be the very reason why Shakespeare wrote the answer containing the line: „In reason ripe, in folly rotten"", in spite of the daring of those adventurers in search of Raleigh's poetry, who

1) Vergl. namentlich die Ungereimtheiten S. 147 f.

2) Eine Annahme für die grade so viel Anhalt vorliegt, als wenn jemand sagen wollte: bei der lezten Unvorsichtigkeit, die Marlowe das Leben kostete, habe er auf Southamptons Rath gehandelt.

are as bold, as was that „„Shepherd of the ocean““ himself in gathering up treasure of another kind.“ Ueber das hier erwähnte Lied Marlowes und Shakespeares Stellung dazu vergl. meine Weit. Beiträge, II. 166—176. Der Leser wird dort sehn, daß nicht der geringste quellenmäßige Anhalt dafür vorliegt, daß grade Shakespeare der Verfaßer des das marlowesche Come live with me recht schulmeisterlich zurückweisenden Gegenliedes ist; wir haben also hier einen wahren Rattenkönig von Conjecturen: Shakespeare muß das Gegenlied verfaßt haben, damit Marlowe das Lied auf Southamptons Instanz verfaßt haben „may“; und beides wider um ein Patronage-Verhältniß Southamptons zu Marlowe construiren zu können, das Shakespeares Eifersucht reizt. Gewiß ebenso hochsinnig wie klug, und sehr geeignet Shakespeares und Marlowes Verhältniß „klar“ zu stellen! Weiter: „Further, the description of this poet — d. h. Marlowes, nicht etwa Raleighs — in his relationship to his patron does not so much dwell on what he has done for the Earl, as what he is at present doing. He is at work in the Earl's name when the poet writes sonnet 80, and Shakespeare is aware that the rival is then spending all his might doing his utmost to honour the Earl and make our poet tongue-tied in speaking of his patron's fame. He alludes chiefly to work in progress, not to work done. There is rivalry in a race, then being run, and Shakespeare says, if the rival should be victor over him, he will know and be able to say: The worst was this, my love was my decay.“ Ein ingeniöser, charmanter Gedanke, wie man ihn bei unserem Dichter gar nicht vermuthen sollte!

Controlieren wir! „O, welches Zagen, befällt mich, ruft der Dichter am Anfange des Sonetts (80) aus, wenn ich von euch schreibe, da ich weis, daß ein vornehmerer Geist sich eures Namens bedient, und seine ganze Kraft zu seinem Preise aufbietet, mir aber durch das, was er[1]) von eurem Ruhme sagt, die Zunge lähmt“. Passt das auf Shakespeares Verhältniß zu Southampton? Massey muß wohl bei den Worten „when J write of you“ an die Southampton-Sonette gedacht haben, da sonst schlechterdings nicht abzusehn ist, wie der Dichter habe sagen können, er schreibe von jenem Edelmann; aber Shakespeare hätte sich doch gradezu aller Welt als Erznarr präsentirt, wenn er mit Rücksicht auf diesen jungen Menschen den Vers geschrieben hätte: „O, how J *faint*, when J of you do write“! Und nun erst Marlowe als „speaking of Southampton's fame“! Das ist denn doch wohl eine so offenkundige Lächerlichkeit, daß ihr mit allen Conjecturen von werdenden und verlorenen Werken Marlowes nicht aufzuhelfen ist. Denken wir uns dagegen den Dichter, wie er am Sommernachtstraum arbeitet; er

1) Massey will verstanden wißen: was ich sage, wie wir gesehen haben.

weis, daß gleichzeitig Spenser an seiner Feenkönigin arbeitet, und daß diese ganz in jenem akademisch euphuistischen Zopfstile gehalten ist, den die Königin nun einmal liebte. Ist da nicht jene Exclamation ebenso natürlich und groß, wie nach Masseys Auslegung verkünstelt und elend vermickert? In der That aber scheint wirklich die bezeichnete Situation zum Verständniß des Sonetts vorausgesezt werden zu müßen; ich wenigstens finde von diesem Standpunkte aus dasselbe so vollkommen und leicht verständlich, daß ich sogar von jeder Erläuterung der übrigen Verse absehe[1]).

Auch Son. 79 zwängt Massey in sein kleinliches Eifersuchts-Hypothesen-Gebäude hinein; und in der That, wer die Lectüre der in Rede stehenden Sonette mit diesem beginnt, wird sich am leichtesten von Massey gefangen nehmen laßen, wie denn grade dies Gedicht mich immer und immer wider an meiner vorstehend entwickelten Auffaßung stuzig gemacht hat. Indeß es verträgt sich doch ganz wohl mit derselben; und man braucht auch daran keinen Anstoß zu nehmen, daß der Dichter hier die Königin „sweet Love" nennt; es ist eben ein Dichter der spricht, und der einen rein dichterischen Gedanken mit diesem Ausdruck verbindet; in einem Gedichte verbindet, dessen Sprache überhaupt sehr wie Geheimsprache klingt. Aus demselben Grunde kann man sich auch darüber hinwegsezen, daß es v. 10 u. 11 heißt: „beauty does he give, and found it in thy *cheek*"; denn der Ausdruck ist hier wie im ersten Falle durchaus sinnbildlich.

Im Jahre 1595, also grade in dem Jahre, wo meiner Chronologie nach der Sommernachtstraum auf die Bühne gebracht war, ist Spenser aller Wahrscheinlichkeit nach wider in England, bez. London gewesen, und hat dorthin drei neue Bücher seiner Feenkönigin mitgebracht[2]). Eben um diese Novität dreht sich meiner Auffaßung nach sowohl unser Sonett, wie Son. 78 und 82; es muß aber angenommen werden, daß Son. 79 vor den beiden lezteren entstanden ist, während Son. 80 mir noch älter zu sein scheint, wie Son. 79. Auf ersteres scheinen noch Spensers Briefe aus Irland über seine Feenkönigin eingewirkt zu haben, während die übrigen und noch einige andere, die ich alsbald nennen werde, unter dem sichtlichen Drucke der Fennkönigin selbst stehen. Spenser, der damals ausgezeichnete Connexionen bei Hofe hatte, wird nun mit den Fortsezungen seiner Feenkönigin sehr hoch aufgenommen sein, und das scheint Shakespeare verdroßen zu haben. Zuerst, in dem jezigen Son. 79, erklärt er sich zwar für besiegt; in den späteren Sonetten dagegen giebt er recht deutlich zu ver-

---

1) Daß Shakespeare zu der Zeit, als er den Sommernachtstraum dichtete, eifrig Spensers Feenkönigin studirt hat, ist von Tycho Mommsen, Romeo u. J., Prolegomena, S. 142 f. in Verb. mit S. 153 u. 154 f., nachgewiesen.

2) Vergl. Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 829.

stehn, daß dem keineswegs so sei; daß vielmehr Spenser wesentlich nur ein Wortkünstler sei. Am offensten spricht er diese Meinung in Son. 21 aus, das ganz richtig von Massey, S. 132, mit Son. 83 zusammengestellt wird.

„Whilst J alone did call upon thy aid,
beginnt er Son. 79,

My verse alone had all thy gentle grace [1]);
But now my gracious numbers are descay'd [2])
And my sick [3]) Muse does make another place!"

Dann aber deutet er an, daß Spenser, hier schlechtweg „thy Poet" genannt, der Elisabeth in seiner Feenkönigin gar keine wirkliche Dichtergabe darreiche, weil seine Phantasie die Wirklichkeit nicht transformirt habe, sondern nur nachmale, und mit schönen Worten, bez. Versen schmücke; eine Wahrheit, die h. z. T. nicht weiter dargelegt zu werden braucht. Wie Shakespeare später dazu gebracht ist, in Son. 78, und dann immer entschiedner in Son. 85, 84, 21, 83, und endlich gar 82, als Spensers Widersacher aufzutreten, kann ich natürlich ebenso wenig wißen, wie irgend ein anderer; wenn ich jedoch das spensersche Pastorale Colin Clout's Come home again ansehe, so steigen gewiße Vermuthungen in mir auf. Spenser scheint sich, so zu sagen, für den poetischen Matador Englands in damaliger Zeit gehalten zu haben; mag auch mit pedantischer Vornehmheit des Akademikers, deren Werth Shakespeare aus Erfahrung hinlänglich kannte, diesem gegenüber getreten sein, und den überlegenen Censor gespielt haben; dieser aber, der inzwischen das Gefühl, ausgewachsen zu sein, gewonnen hatte, mag sich darüber geärgert, und deshalb in solcher Weise reagirt haben. Außerdem dürfte Shakespeare aber auch noch durch rein sachliche Gründe zu seinem Auftreten gegen Spenser veranlaßt sein. Die Richtung desselben war grade die entgegengesezte der shakespeareschen; grade die akademische Poeterei hatte unser Dichter mit seiner unermüdlichen Riesenkraft bekämpft, und ihr die echte freie Dichtkunst entgegengesezt, und sich für diese rücksichtslos den schwersten Leiden preisgegeben. Sollte er jezt mit ansehn, daß die Königin, und damit die gesamte Noblesse, durch bloße Eitelkeit wider in die falsche Bahn gerißen wurde? Da waren ein Par

---

1) Doppelsinnig: strahlte die Anmuth deines Wesens wider, und: war im Alleinbesiz deines gnädigen Beifalls.

2) Mein anmuthiger Rhythmus ist überboten. Vergl. Mommsen a. a. O., S. 141.

3) Unkräftig, schwach. Das Epitheton ist sarkastisch, und läßt durchblicken, daß er den Ausdruck nicht so drechsle, nicht, wie er später sagt, so ausschließlich seine ganze Kraft auf den „style" verwende, wie Spenser. Man kann daraus erkennen, daß Shakespeare schon damals über Spensers Dichtung so dachte, wie er es später ausgesprochen hat, daß also diese vier Verse nicht frei von Ironie sind.

scharfe, auch für die Königin scharfe Worte, wie sie Son. 21, 83, 84 u. 82 enthalten, gewiß recht am Plaze.

Um mit den Elisabeth-Sonetten nun endlich abzuschließen, bemerke ich nur noch, daß ms. Es. auch Son. 32 mit dazu gehört, ja sogar ein hervorragendes Glied des Cyclus bildet; und daß somit Massey, S. 133 f., Unrecht thut, dasselbe ebenfalls unter die Southampten-Sonette einzureihen [1]). Mit Spenser und der Feenkönigin hat es aber so wenig zu thun wie Son. 110 und 125, sowie etwaige andere, die sich hier noch anreihen.

Da ich mich hier so genau auf die Sonette und das daraus hervorgehende Verhältniß Shakespeares zu Elisabeth habe einlaßen müßen, so will ich endlich zum Schluß auch noch eine Notiz hinzufügen, die, so wie ich die Sache auffaße, noch ein Mal einen recht handgreiflichen Beweis dafür liefert, welchen gemeinen und unverschämten Chicanen Shakespeare ausgesezt gewesen ist; die aber von der englischen Forschung wider im paradiesischsten Lichte betrachtet wird. Halliwell (The life of W. Sh., usw., London 1848, 8°, S. 153) sagt: „We cannot doubt that the Midsummernight's Dream gratified the monarch, and that the poet was in favour is proved by the direct authority of Chettle, in his England's Mourning Garment, 1603, who complains of his neglecting to write an elegy upon the queen:

Nor does the silver-tongued Melicert
Drop from his honied Muse one sable tear
To mourn her death that graced his desert,
And to his lays open'd her royal ears.
Shepherd, remember our Elizabeth,
And sing her Rape, done by that Tarquin Death!"

Chettle hatte vor Jahren eine recht zweideutige und anrüchige Rolle gegen Shakespeare in der Affaire wegen der Groatsworth-Invective gespielt; er wurde dadurch gezwungen, dem Dichter eine öffentliche Ehrenerklärung zu geben; und obwohl der ganze ungeheure Lärm nur über das Wintermärchen entstanden war, so hatte der Mann die Stirn, in eben dieser Ehrenerklärung zu behaupten, er wiße gar nichts davon, daß Shakespeare Dichter sei, er kenne nur den Schauspieler Shakespeare [2])! Dieser Mann hat also gewiß eine starke Vermuthung für sich, unserem Dichter durch die vorstehenden Verse eine Huldigung darbringen zu wollen! Ganz solcher Absicht entsprechen auch die Epitheta ornantia „silvertongued" — Hogarth nennt den Verführer auf seinen bekannten Kupfern „Marriage à la modde" „silver-tongue"! — and „honied"; und ganz

1) Ebenso ms. Es. Son. 17 u. 26, die gleichfalls Elisabeth-Sonette sind.
2) Vergl. dagegen Hertzberg, Sh. u. s. Vorläufer, Sh.-Jahrb. XV. 377, wo Chettle gar noch als förmlicher Verehrer Shakespeares figurirt! Aber diese Meinung darf als allgemeine gelten.

dieser Huldigungsabsicht entspricht ferner die allegorische Bezeichnung Melicertes, die sich den Allegorien Aeneas, Leander, Midas usw. anschließt! Ein Bein hat Chettle dem Shakespeare stellen wollen. Unser braver Chettle verlangt, Shakespeare solle seinen Schmerz über Elisabeth in einer Elegie aushauchen, um sich auf diese Weise mit Jacob I gründlich zu überwerfen! Diese Chicaneurs hätte der Dichter auch grade zu seinen Rathgebern nöthig gehabt.

Berichtigung und Zusaz zu S. 15 f., insbesondere S. 15, N. 2 und zu S. 23 f.

Es gehört zu den ermüdensten, und sobald man vom literarhistorischen Standpunkte absieht, unergiebigsten Unternehmungen, den eigentlichen Sinn nashscher Tiraden zu entziffern. Bassanios Worte (Kaufm. v. V. I. 1): „Graziano spricht unendlich viel nichts, mehr als irgend einer in ganz Venedig. Seine vernünftigen Gedanken sind wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu versteckt; ihr sucht den ganzen Tag bis ihr sie findet; und wenn ihr sie habt, so verlohnen sie das Suchen nicht", passen so genau auf ihn, daß ich annehmen muß, Shakespeare hat ihn, oder wenigstens ihn hauptsächlich, bei jener Bemerkung zur Zielscheibe genommen. Diese höchst unerquickliche Manier des jungen Juvenal hat mir bei der Erläuterung der Stelle aus dem Briefe an die Studenten einen sehr dummen Streich gespielt, so daß ich verhindert worden bin, die Passage für meine Deduction so zu verwenden, wie sie verwandt werden kann. Das Sachinteresse gebietet, diesen Punkt noch nachträglich zu verbessern.

Was ich S. 15 f. von der Beziehung der Passage zu Shakespeare und dessen Hamlet gesagt habe, ist im allgemeinen richtig; unrichtig ist jedoch, und auch mit meiner sonstigen Auseinandersezung unvereinbar, daß ich nicht bloß den Saz: „J impute not so much" bis „drumming decasyllabon" auf Shakespeare bezogen habe, sondern auch den lezten Saz: „Amongst this kind of men" bis „they are the simplest of all." Ich bin zu diesem Fehler nur verleitet, weil Nash die Leute, die er hier durchhechelt „deep-read schoolmen or grammarians" nennt. Ich habe nämlich „deep-read" für „deep-red" gehalten, wie auch S. 15 — leider — in Folge dessen gedruckt ist. Nash meint aber tief belesen, d. h. profund gelehrt; ein Hohn momit er die Leute übergießt, weil sie „set the end of scholarism in an english blankverse", wie Rob. Greene sagt. (Vgl. S. 13.) Es ergiebt sich daraus, daß Shakespeare mit diesem Saze gar nichts zu thun hat; daß also die Worte S. 16: „Was damit gemeint ist, werden wir bei Besprechung von Hero und Leander erfahren", zu streichen sind; und daß Nash hier im

Gegentheil nur gegen diejenigen beiden Leute loszieht, die Rob. Greene wegen seines schlechten Blankverses angegriffen hatten, und von diesem als „two gentlemen poets“ — vielleicht doch mit einem gewißen Spotte — bezeichnet sind. (Vergl. S. 13). Unter diesen Umständen tritt aber die Thatsache, daß der Brief von Nash an die Studenten später geschrieben ist, wie Greenes Erwiderung; daß er also nicht von 1587, sondern erst von 1589 stammt, noch viel handgreiflicher hervor. Hätten die Dinge 1588, als Rob. Greene schrieb, bereits so gelegen, wie damals, wo Nash sein offenes Sendschreiben los ließ, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch Greene in seiner Erwiderung darauf Bezug genommen haben würde, besonders wenn es Nash schon vorher gethan hätte.

III.

Der Sommernachtstraum ist das Inaugurationsstück des Globetheaters.

Der Gedanke an die Inauguration des Globetheaters hat Hermann Kurz (z. Shs. Leben u. Schaffen, München 1868, 8°, S. S. 120 ff.) veranlaßt, in Shakespeares Heinrich V das Stück zu suchen, was zur Feier jener Festlichkeit gedichtet sei. Diese — übrigens auf die kritiklosesten Hypothesen gestüzte — Idee hat weder innere stoffliche Berechtigung, noch läßt sie sich mit der richtigen Chronologie des angeblichen Festspiels vereinigen. Dagegen habe ich in der zweiten Auflage meiner Studie über den Sommernachtstraum, S. S. 230 ff., den Nachweis geführt, daß sowohl der ideelle Gehalt des Sommernachtstraums, wie namentlich auch seine Form, insbesondere die Form des lezten Aktes und des Schlußes, die Selbstvernichtung der falschen dramatischen Kunst durch die unbezwingliche Lächerlichkeit ihres erborgten, falschen Pathos und die symbolische Weihe des Hochzeitsbettes des Theseus und seines hochzeitlichen Hauses durch die Traum beherrschenden Elfenfürsten zu einer Stätte holder Träume und Traumgeburten, mit aller Bestimmtheit auf die Inauguration des Globe hinweist. Man hat es mit diesem Nachweise nicht anders gemacht, wie mit den übrigen Ergebnißen meiner z. Thl. mühsamen Forschungen; die Vertreter der wißenschaftlichen Forschungsmethode haben geglaubt, mich als Dilettanten über die Achsel ansehn zu dürfen, dem sie längst weit vorausgeeilt seien — Beweis die sogen. Essexhypothese von K. Elze und Herm. Kurz! — und der nur so langsam in ihrem hintersten Nachtrabe nachhinke. Die Männer der kritischen Methode hätten sich aber bei dem in Rede stehenden Punkte schon durch eine einzige sehr nahe liegende Erwägung davon überzeugen können, daß es um die wirklich kritische Stichhaltigkeit meines Ergebnißes — und folgeweis meiner Gesamtauffaßung des Sommernachtstraums — ein ganz Theil besser steht, wie mit der aus ihren eigenen Reihen hervorgegangenen Essexhypothese. Die Hausmarke, oder richtiger gesagt, das Wahrzeichen, das Symbol des Globetheaters ist bekanntlich ein Hercules gewesen, der wie ein Atlas einen Erdglobus auf dem Nacken trug, welcher die Umschrift führte: „Totus mun-

dus agit histrionem.“ Daß eigentlich der Atlas der Erdträger nach den mythologischen Vorstellungen der antiken Welt gewesen; und daß Hercules nur bei einer einzigen Gelegenheit dem Atlas auf kurze Zeit seine Last abgenommen, das haben die Männer des Globe, hat insbesondere Shakespeare, der wohl sicher der eigentliche Erfinder jenes Wahrzeichens gewesen ist, ebenso gut gewußt, wie wir es ihnen heute sagen könnten; wir müßen folgeweis annehmen, daß es in bestimmter Absicht geschehn, wenn die Globegesellschaft als ihr Wahrzeichen den Moment wählte, wo Hercules, und nicht Atlas die Erdkugel trug. Und die Sinnigkeit dieser Wahl ist auch augenscheinlich genug. Die Kunst, die Vertreterin und Verkörperin der absoluten Civilisation reinigt die Welt ebenso von ihrer brutalen Thierheit, wie es Hercules gethan hat; insbesondere ist es Sache der dramatischen Kunst, die Menschenwelt in jenen idealen Zustand zu transformiren, in welchem die Brutalität das unterworfene Element ist, und die Idee, die absolute Vernünftigkeit oder Göttlichkeit dadurch zur Anschauung gelangt, daß sie überall Siegerin bleibt, vor unseren Augen jeden absichtlichen wie unabsichtlichen Widerstand bricht. Classisches mythologisches Symbol der dramatischen Kunst ist daher der Hercules, wie denn auch der Dichter des Sommernachtstraums seinen Bottom aus keinem anderen Grunde erklären läßt, seine eigentliche Rolle sei die des Hercules, als weil seine dramaturgischen Gegner, die er in Bottom personificirt, in der That vorgaben, den Hercules in dem bezeichneten Sinne zu spielen, in Wirklichkeit aber als seine Gegner sich freilich nicht über das Niveau des narrenhaften, hanswurstigen Hercules erhoben. Um diese Symbolik des Globe-Hercules noch bestimmter hervortreten zu laßen, hatte man dann noch dem von ihm getragenen Erdglobus die erwähnte Umschrift gegeben, welche andeuten soll, daß das mimische Spiel des Schauspielers nur das Menschengetriebe, das gesamte Menschenleben nachahme; aber als Hercules in dem dargelegten symbolischen Sinne nachahme. Wie nahe aber treten sich die Gestalten des Theseus und Hercules in der antiken Mythologie! Theseus sezt theilweis die civilisatorische Mission des Hercules fort; er gehört durchaus in die civilisatorische Sippe der Herakliden; und Shakespeare hat am Anfang grade des lezten Aktes des Sommernachtstraums mit größter Sorgfalt darauf Bedacht genommen, eben diese Verwandtschaft beider Heroen durch einen scharf markirenden Zug seiner Zuhörerschaft ins Gedächtniß zurückzurufen. Es wird dem Theseus als erste Hochzeitsfestbelustigung ein Eunuchengesang angeboten, der seinen Kampf mit den Centauren auf der Hochzeit des Peirithous (!) feiert; Theseus aber weist den Genuß zurück mit den Worten:

„We'll none of that; that have J told my love
In glory of my kinsman Hercules.“

Der „kinsman“ hatte ja auch eine Centaurenschlacht bestanden! Dieser heraklidische, dieser dramaturgisch civilisatorische Theseus

nun ist es, dessen Ehebett und hochzeitliches Haus die Elfenfürsten segnen; ganz gewiß also hat der Elfensegen bei der ersten Aufführung des Stücks die Bedeutung des Abschlußes der Inauguration des neuen Theaters gehabt. Wie ich, Weit. Beitr., II. 115, gezeigt habe, bezeichnet Shakespeare auch selbst in der Rede der Elfenkönigin am Schluße der Lust. Weiber den Sommernachtstraum als „Inauguration" (installement)[1]; und die lezten Worte des Theseus im Sommernachtstraum:

„A fortnight hold we this solemnity,
In nightly revels, and new jollity,"

deuten nicht bloß im allgemeinen auf den Charakter des Stücks als Festspiel hin, sondern die „new jollity" spielt auch für jeden, der den Zusammenhang mit der Globe-Inauguration annimmt, unmisverständlich auf die Neuheit des Theaters an.

Endlich hat der Dichter auch noch am Schluße der 1. Scene des IV. Aktes dem Oberon zwei Verse in den Mund gelegt, welche sich offenbar auf die Inauguration und den ganzen Sinn des Inaugurationsstückes, wie er namentlich in dem fast unmittelbar darauf folgenden lezten Akte so bestimmt ausgesprochen und betont ist, beziehn. Oberon sagt:

„We the globe can compass soon,
Swifter than the wandering moon."

Der Sinn ist: da wir hastiger (und wandelbarer) sind, wie der wandernde Mond, so können wir uns auch eilig um den ganzen Erdball herumbewegen[2]. Der wandernde, d. h. eklipsirte und jezt verschwindende Mond ist das monotone akademische Drama, insbesondere jenes polemische Tendenzdrama, das Shakespeare eben vollständig aus dem Felde zu schlagen, sich anschickt. Dasselbe leidet — in Folge der leidenschaftlichen Beschränktheit ihrer Verfaßer — an absoluter Bewegungslosigkeit; die Phantasie seiner Verfaßer ist eben durch ihre Leidenschaft durchaus glebae adscripta; sie arbeiten wirklich wie bloße Handwerker routine- und schablonenmäßig; ihre Machwerke sehn sich daher auch ähnlich wie ein Ei dem anderen. Shakespeares freier Geist dagegen kann im Nu die ganze Erde umschweifen, das heißt er hat für alle Theile des Menschenlebens offenen Sinn und seine Gestaltungskraft brütet nicht druksend beständig über denselben faulen Eiern. Das ist es was die Worte: „We the globe can compass soon" ausdrücken; es liegt aber wohl auf der Hand, daß Shakespeare dem Gedanken eine andere klarere Faßung gegeben haben würde, wenn

1) Vergl. auch Weit. Beitr., a. a. O., S. 134.

2) Früher habe ich sehr zu Unrecht diese Bedeutung des verb. to compass in unserer Stelle gegen Alex. Schmidt (Sh.-Lexic., s. v., Nr. 3) bestritten; sie wird indeß schon durch den zweiten Vers, der auf das Kreisen des Mondtrabanten um die Erde anspielt, völlig außer Zweifel gesezt. Erst nachträglich ist mir mein Unrecht klar geworden.

er nicht eben eine bestimmte Beziehung auf das Globetheater beabsichtigt hätte.

Der vorstehende Beweis wird noch erheblich verstärkt durch zwei Anspielungen in der Komödie Summer's last Will and Testament, mit der Thomas Nash den Sommernachtstraum bekämpft hat. Gleich im Prologe läßt derselbe in seiner breitspurigen Manier den Hofnarren Will Summer sagen: „Every man cannot with Archimedes (?) make a heaven of brass [1]), or dig gold out of the iron mines of the law [2]). Such odd trifles as mathematicians' experiments — nämlich die Erde mit dem archimedischen Hebel aus den Angeln zu heben, um sie in der Luft schweben zu laßen oder dem Hercules aufzubuckeln —, artificial flies to hang in the air by themselves, dancing balls, an egg-shell that shall climb up to the top of a spear, fiery breathing gores, poeta noster, d. h. Thom. Nash, professes not to make." Die mechanischen — poeta noster sagt absichtlich „artificial" — Fliegen, welche durch den archimedischen Hebel (by themselves, viz. by the odd trifles of mathematicians' experiments), das heißt durch Shakespeares luftige Phantasie, dazu befähigt werden, in der Luft zu schweben, sollen Shakespeares Feen und Elfen sein, in denen Nashs Bohnen freßender Eselskopf nichts weiter sehen will, als mechanische Automaten. Diese Feen und Elfen aber laßen nach Nashs verkümmerter Phantasie „Bälle" tanzen, oder vielmehr ein hohles Ei (egg-shell), das sich bis zu voller Speereslänge ausdehnt, und dabei wie ein Feuer speiender Berg Wuth und Unrath (gores) ausspeit. Das eben ist der Punkt, den wir hier ins Auge zu faßen haben.

Ich habe ehemals die Hypothese aufgestellt, Nash habe sich hierbei mit an das Schlußballet der Feen und Elfen im Sommernachtstraum angelehnt, indem ich von der Vorstellung ausging, Shakespeare habe dabei seine Luftgeister mit einem Balle, einem Erdglobus spielen, denselben in solcher Weise sich zuwerfen laßen, daß der karikirende Wiz eines Nash daraus wohl ein „dancing balls" hätte machen können. Der symbolische Act, so glaubte ich damals ferner, sei eine pantomimische Illustration von Oberons

---

1) Der Globus, welchen der Globe-Hercules auf dem Nacken getragen, ist muthmaßlich von Erz gewesen; und das dürfte den äußeren Anlaß zu Will Summers archimedischem Erzhimmel gegeben haben. Sein Archimedes ist aber in Wahrheit Shakespeare, der mittelst des Hebels des Sommernachtstraums die Erde aus ihren Angeln hebt und zu einem Spielball der Phantasie macht. Eben der Sommernachtstraum verwandelt sich Nashs Phantasie aber, dem Globewahrzeichen entsprechend, in einen Erzhimmel, womit zugleich verleumderisch auf die eisenstirnige Schmeichelei gestichelt werden soll, deren Shakespeare nach Nashs Stück sich gegen Titania-Elisabeth schuldig gemacht haben soll.

2) Anspielung auf Shakespeares frühere Stellung als „lawyer", bez. Recorder. Ganz dieselbe Gemeinheit wird schon im Pierce Pennyless von Nash — vergeblich — aufgetischt. Vergl. Weit. Beitr., I. 130—133.

Worten: „We the globe can compass soon“ gewesen, der dann noch durch ein Lied erläutert sei, das uns — wie so viele Lieder der damaligen Dramen — verloren gegangen sei. Die leztere Annahme ist indeß offenbar eine reine Unmöglichkeit; der überlieferte Text des Sommernachtstraums ist durchaus vollständig; das Lied, was die Feen und Elfen singen, ist der Haus- und Bettsegen, und für ein zweites Lied derselben ist gar kein Raum in der Dichtung. Ueberdies aber erscheint mir jezt nachträglich meine frühere Idee doch gar zu balletmeisterlich würdelos für einen Shakespeare; und ich bin daher fest überzeugt, daß Nashs Stichelei eine solche Grundlage nicht gehabt hat. Nash muß vielmehr von der Vorstellung ausgegangen sein, daß Shakespeares Feen und Elfen die Luftgeister seien, welche die Erdenwelt, den Erdglobus mit sich fort, in ihr Luftreich tragen, um die ganze Erdenwelt diesem ätherischen Reiche zu assimiliren. Natürlich spricht er aber nur mit grinsendem Hohn von dieser hochpoetischen Vorstellung, weil es ihm darauf ankommt, das Schöne zu verhäßlichen, und Shakespeare mitsamt seiner ganzen Gesellschaft in den Staub zu treten. Und diese Absicht erklärt es insbesondere auch, daß er mit plözlicher Wendung aus den „balls“ eine einzige Eierschale macht, die so ausdehnungsfähig ist wie diejenige, woraus der Hanswurt geboren wird, und welche nach Nashs Andeutung unter wüthendem, feurigen Schmuz speiendem Kreisen einen (Schüttel-) Speer gebiert. Diese Eierschale soll unverkennbar der Erdglobus des Globe-Wahrzeichens sein.

Shakespeares Elfen und Feen werden hiernach als die mechanisch automatischen Geister des Globetheaters, wie er selbst als der Dichter der Globegesellschaft verhöhnt; eine Ideenassimilation, die ohne das historische Motiv, daß der Sommernachtstraum das Inaugurationsstück des Globe gewesen, mir völlig unmöglich, gradezu absurd erscheint.

Die zweite Anspielung auf dieselbe Thatsache hat Nash einer bettelhaften allegorischen Personification seiner Komödie dem Solstitium (midsummer-day) in den Mund gelegt. Dieses Wesen zweifelhaften Geschlechts bringt gegen seinen Herrn den Sommer folgende vergrämelte Beschwerde über Geschäftsüberbürdung vor:

„Alas, mylord, what gave you me to keep,
But a few days' eyes in my prime of youth?
And those J have converted to white hairs.
J never lov'd ambitiously to climb,
Or thrust my hand too far into the fire.
To be in heaven, sure, is a bless'd thing;
But Atlas-like to prop heaven on one's back,
Cannot but be more labour than delight.“

In meiner Abhandlung über das gegenseitige Verhältniß von Marlowe und Shakespeare habe ich — S. 99 f., bes. N. 4 — gezeigt, daß lezterer im Vorspiel zur marlowe-nashschen Didotragödie u. a. auch ein Mal den „earth-born Atlas“ spielen muß, der die „starry towers“

an Elisabeths Hofe, d. h. die Königin und gewiße Magnaten mit seinen Dichtungen, bez. Dedicationen „underprops.“ Daraus ergiebt sich, daß auch Atlas-Solstitium eine ähnliche Stichelei beabsichtigt; daß er sagen will, er habe Elisabeths Cynthiahimmel auf seinem Nacken getragen. Gleichwohl kann ms. Es. kein Zweifel darüber aufkommen, daß die Ausdrucksweise von Nashs Solstitium durch das Globe-Wahrzeichen veranlaßt ist. Keine Schauspielergesellschaft war den Akademikern so verhaßt, wie diejenige, welcher Shakespeare angehörte. Diese hatte bis dahin noch kein eigenes Schauspielhaus beseßen; wenn sie also dazu vorschritt, sich ein solches zu gründen, so kann man sich denken, daß dasselbe sofort der Zielpunkt des gründlichsten Haßes von Nash und Genoßen wurde; und es entspricht aufs genauste der Taktik von Nash, das Institut selbst in seinem Wahrzeichen zu verhöhnen. Und darauf zielt die mitgetheilte Stelle aus Summer's l. W. a. T. in der That ab. Solstitium behandelt den „mundus“ des Globe-Hercules als Cyntiahimmel, so daß die Worte:

„But Atlas like to prop heaven on *one's* back
Cannot but be more labour than delight,“

über den Sommernachtstraum hinausschießen, und die ganze Globegesellschaft mit ihrem „one“ Hercules-Shakespeare an der Spize treffen.

IV.

Das Globetheater ist am 21. Juni 1595 eröffnet.

Die Ueberschrift dieses Anhangs erweckt vielleicht im Leser die Erwartung, darin einen gradlinigen quellenmäßigen Beweis dafür zu finden, daß das Globetheater am Johannistage, also am 21. Juni 1595, eröffnet sei; indeß dem ist nicht so. Wir besizen überhaupt keine unzweideutig absoluten Nachrichten über den Tag der Globeeröffnung. Es giebt allerdings Gelehrte, welche unter der Aegide des in Shakespearefragen allwißenden Payne Collier mit großer Bestimmtheit das Jahr 1595[1]) oder 1596[2]) als Eröffnungsjahr des Globe bezeichnen; aber sobald wir die Sache etwas schärfer in der Nähe betrachten, erscheint uns die Zuverläßigkeit solcher Behauptungen doch recht zweifelhaft. In seiner History of engl. dramatic poetry, III. 296 (u. I. 342) hat Collier von einem Contracte gefabelt, den Rich. Burbadge i. J. 1593 mit dem Zimmermeister Peter Strent über den Bau des Globe abgeschloßen haben sollte. Dadurch würde der Annahme, das Theater sei im Sommer 1595 eröffnet, allerdings eine recht solide Grundlage gewährt werden; indeß die Geschichte, die zwar von Herm. Kurz (a. a. O.) noch für bare Münze genommen wird, ist doch nur eitel Wind, wie gar manches andere, das der gelehrte Collier entdeckt zu haben behauptete. Das Document, ja sogar die Documente, sollten nach Collier schon irgendwo abgedruckt sein, und er wollte nur den Zettel mit der Nachweisung, wo dies geschehn, „verlegt" haben, und muthete deshalb seinen Lesern die Kritiklosigkeit zu, sich ganz auf sein, des gelehrten Colliers Gedächtniß zu verlaßen. Diesem trefflichen Gedächtniße muß indeß zehn Jahr später jene treffliche Geschichte selbst vollständig ent-

---

1) So Herm. Kurz, a. a. O., S. 120 f.

2) So J. F. Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 302, Note, und Alb. Cohn, Shakespeare in Germany, Thl. I, S. XXXIII.

schlüpft sein; denn Collier ließ sie ganz fallen, und suchte nunmehr in Henslowes Tagebuch nach einer urkundlichen Grundlage für die Bestimmung des Datums der Globeeröffnung. Es ist vollkommen zweifellos, daß nach jenem Tagebuche diejenige Schauspielergesellschaft, welcher Shakespeare angehörte, im Sommer 1594 das henslowesche Theater Newington-Butts benuzt hat; und zwar neben der Truppe des Lord Admiral, für welche Shakespeares akademische Gegner schrieben, bez. geschrieben hatten. Nun war Collier, der Herausgeber jenes Tagebuchs, plözlich so glücklich, darin zu entdecken, daß die Notizen Henslowes, welche die Mitbenuzung von Newington-Butts durch die shakespearesche Gesellschaft betrafen, „am 18. Juli 1596" abschloßen seien[1]); und man konnte fortan mit ziemlicher Bestimmtheit den 19. oder 20. Juli 1596 als den Tag der Eröffnung des Globe bezeichnen[2]). Aber auch diese neue Entdeckung des englischen Gelehrten ist eitel Wind; der unbefangene Leser wird vergebens nach zuverläßigen Anhaltspunkten dafür suchen[3]); auch ist damit eine Thatsache unvereinbar, die ich gleich hier erwähnen will. Der Titel des Inaugurationsstückes „Midsummer-Night's Dream" hängt unverkennbar mit seiner Bestimmung als Inaugurationsstück zusammen und läßt sich — so weit ich die Sache übersehn kann — lediglich aus der Thatsache erklären, daß die Eröffnung des Globe entweder am Johannistage (21. Juni) selbst, oder wenigstens in der sogen. Mittsommerzeit stattgefunden hat. Dieser Titel widerspricht also schon Colliers vermeintlicher Wahrnehmung, die, wie gesagt, sich auch sonst jedem unbefangenen zweiten Beobachter als bloße optische Täuschung ausweist. Im Gegensaz zu den bisher besprochenen Gelehrten sucht K. Elze die Eröffnungszeit des Globe ganz ins Ungewiße zu stellen. Ich sage ausdrücklich, er „sucht" es; denn bei der außerordentlichen Schwäche seiner Gründe machen seine desfallsigen Angaben durchaus den Eindruch der Absichtlichkeit, und ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich die Behauptung aufstelle, seine Absicht ist dahin gegangen,

---

1) Vergl. Colliers Note zu der betreffenden Stelle des mir augenblicklich nicht vorliegenden Tagebuchs. Beiläufig bemerkt, hat Herm. Kurz, a. a. O., S. 128, Note, auch hier sich wider dem englischen Forscher angeschloßen, obwohl nach ihm der Globe im Sommer 1595 mit Heinrich V. eröffnet sein soll!

2) Collier selbst spricht freilich — Memoirs of Edw. Alleyn, S. 35 — nur davon, daß er „vermuthe", der Globe sei im Sommer 1596 eröffnet; ein klarer Beweis, daß er seine erste Entdeckung ganz preis gegeben, und dem Frieden mit der späteren Entdeckung ebenfalls nicht recht traut. Klein (a. a. O.) will sogar wißen, der Bau des Globe sei am 19. Nov. 1596 vollendet! Woher diese Kenntniß, ist rein unerfindlich.

3) Vergl. z. B. Ch. Knight, Studies of Sh., London 1849, 8°, S. 62, wo auf Grund von Henslowes Tagebuch angenommen ist, der Globe sei im Frühjahr 1594 erbaut, und wo von dem behaupteten Abschluß der Notizen keine Rede, absolut nichts bemerkt ist.

meiner, wenn man durchaus will, hypothetischen Ansicht vom Charakter des Sommernachtstraums als Inaugurationsstück für den Globe Schwierigkeiten zu bereiten. Es giebt keine Auffaßung des Sommernachtstraums, die mit der eigenen Auffaßung Elzes so sehr im Widerspruche steht; denn es ist, falls ich recht habe, nicht bloß unmöglich, daß das Stück zu der am 1. Mai des Jahres 1591 gefeierten Hochzeit des Grafen Essex gedichtet sei, wie Elze uns glauben machen möchte, sondern es kann dann überhaupt kein Hochzeitsstück sein[1]). Ich hatte meine Ansicht bereits längere Zeit verlautbart, ehe Elzes William Shakespeare erschien, welcher die seltsamen Mittheilungen enthält, die er über die diplomatischen Anhaltspunkte betreffs der Feststellung des Zeitpunktes der Globeeröffnung zu machen hat, bez. zu machen für gut befunden hat. Er spricht an zwei Stellen des bezeichneten Werks davon; zuerst S. 247, wo — ich kann nicht sagen, auf Grund welcher Quelle — berichtet wird, James Burbadge, der nicht mit dem berühmten Hamletspieler Rich. Burbadge, dem Gesellschaftsgenoßen Shakespeares verwechselt werden darf, sondern ein Mann ist, der mit der Globegesellschaft überhaupt nichts zu thun hat; also James Burbadge habe im December 1598 oder Januar 1599 „die Materialien" des alten, ihm gehörigen „Theatre" „beim Bau des Globustheaters" verwandt[2]). Später, S. 249, kommt er dann nochmals auf die Sache zurück, und sagt wörtlich: „Von einigen (?) Gelehrten wird . . . für das Globetheater ein hohes Alter in Anspruch genommen, indem es unmittelbar nach 1570 entstanden sein soll. Das wird aus einem Eintrag im Taufregister von St. Saviour's gefolgert, wonach im Jahre 1573 dem Schauspieler John Taylor" — einem Mitgliede der Gesellschaft Shakespeares — „daselbst ein Sohn getauft wurde. Da nun das Globetheater in diesem Kirchspiel belegen war, und die Schauspieler in unmittelbarer Nähe ihres Theaters zu wohnen pflegten, so könnte daraus hervorgehn, daß das

---

1) Nach Tieck soll bekanntlich der Sommernachtstraum 1598 zum Hochzeitsstück für Southampton „erweitert" sein. Diese Ansicht hat nichts für sich, aber die absolute formale Einheit des Sommernachtstraums gegen sich. Auch B. ten Brinck will ein Hochzeitsstück daraus machen, ohne angeben zu können, zu welcher Hochzeit er gedichtet sei.

2) Nach Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 185, wäre übrigens James Burbadge gar nicht Eigenthümer des Theatre, sondern des Blackfriarstheater gewesen, und dies ungefähr gleichzeitig mit dem Theatre i. J. 1576 erbaut. Das kann indeß nicht sein; das erstere ist offenbar stets königliches Eigenthum geblieben; und ich glaube daher ganz gewiß, daß Elzes Angabe richtig ist. Woher Klein diese und andere specielle Daten hat, die er betreffs der Geschichte des londoner Theaters giebt, ist überhaupt schlechterdings nicht abzusehn. S. 290, Note * bezeichnet er Malones „Account" als die eigentliche Grundlage seiner Darstellung der londoner Theaterverhältniße; aber weder Malones Aufsaz noch Colliers „History" usw. enthalten die Daten, die er giebt.

Globustheater zu dieser Zeit bereits existirte.“ Elze ist höflich genug, diese Schlußfolgerung, die im Grunde nur darauf bedacht ist, eine vollkommen werthlose, aber durch mühsame archivale Schnüffelei erworbene antiquarische Notiz zu unberechtigter Bedeutung zu bringen, „nichts weniger als zwingend“ zu nennen, fügt aber doch hinzu, daß die „Verwendung“ der „Materialien“ des Theatre zum „Bau“ des Globe Ende 1598 oder Anfang 1599 sich ganz gut mit solcher Schlußfolgerung vereinbaren ließe, weil man nicht wißen könne, ob das der ursprüngliche Bau oder ein Reparaturbau gewesen sei. Als ob wir über diesen Punkt in Zweifel sein könnten! Paul Hentzner, der Erzieher des bekannten schlesischen Edelmanns, Christoph v. Rehdiger, hat mit diesem i. J. 1598 England bereist, und später (1612. 4°) ein „Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae“ herausgegeben, worin er u. a. auch auf die Theater in London zu sprechen kommt, und (nach Alb. Cohn, „Shakespeare in Germany in the XVI. a. XVII. century“ usw., London 1865, 4°, Thl. I, S. XVIII, N. 2) sagt: „Sunt porro Londini extra urbem theatra aliquot, in quibus histriones Angli comoedias singulis fere diebus, in magna hominum frequentia, agunt, quas variis etiam saltationibus, suavissima adhibita musica, magno cum populi applausu finire solent. Non longe ab uno horum theatrorum, quae omnia lignea sunt, ad Thamesum navis est regia[1]). . . . Est et alius postea locus theatri quoque formam habens, ursorum et taurorum venationibus destinatus, qui a postica parte obligati, a magnis illis canibus et molossis anglicis . . . mire agitantur.“ Schon Malone (Malone-Bosewell, Shs. Poems a. Plays, III. 63) hat aus den Situationsangaben dieser Beschreibung erkannt, daß Hentzner das Globetheater gesehen haben muß[2]); und Elze, der die alten Situationspläne Londons so genau kennt wie nur einer, und also besser, als jeder andere in der Lage ist, diese ihm sehr wohl bekannte Thatsache zu würdigen, verschweigt sie, wie er merkwürdiger Weise auch der collierschen Ansicht nicht gedenkt, sowie der ihm ebenfalls ganz genau bekannten Thatsache, daß nach Henslowes Tagebuch Shakespeares Truppe im Sommer 1594 das Spiel im Blackfriars-Theater aufgegeben und in Newington-Butts gespielt hat! Ich wünschte lieber, Elze hätte in diesem Falle dem Halliwell denselben Einfluß auf seine Meinung gestattet, den er ihm in weit bedenklicheren Fällen eingeräumt hat. Quellenmäßig wißen wir nur aus Hentzner, daß der Globe 1598 bereits bestanden hat, und aus Henslowes Tagebuch, daß er 1594 noch

---

1) Drakes Admiralschiff.

2) Ich werde unten eine Stelle aus Malones Abhandlung „An historical account of the engl. stage“ mittheilen, welche die Sache ebenfalls bestätigt.

nicht bestanden hat[1]); so lange wir uns lediglich an die Quellen halten, können wir also nichts weiter sagen, als daß der Globe bald nach 1594 eröffnet sein muß; und das thut Halliwell wirklich, indem er — Life of W. Sh., S. 161 f. — das Globetheater ungefähr (about) 1594 erbaut werden läßt[2]). Weiter vor läßt sich die Entscheidung der Frage in der That auch nicht führen; doch sind noch gewiße Thatsachen zur Erwägung heranzuziehn, die uns bis zum Schlußpunkte, den 21. Juni 1595 als den Inaugurationstag hinführen würden, wenn nicht leider die Hypothese und Combination manches dabei ergänzen müßte, was sich nicht positiv urkundlich nachweisen läßt.

Die Queen's Players — das ist der ursprüngliche Name von Shakespeares Gesellschaft — hatten vor ihrem Uebertritt zu Newington-Butts in ähnlicher Weise das Blackfriars-Theater gemeinsam mit den königlichen Chorknaben benuzt, wie sie später Newington-Butts mit der Truppe des Lord Admiral zusammen benuzten. Der Austritt aus dem Blackfriarstheater ist nun aber aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Grunde erfolgt, weil die königlichen Chorknaben das theatralische Instrument waren, dessen sich John Lilly schon 1591 oder 92 zur Verlautbarung seiner Beleidigungen und Verleumdungen Shakespeares bedient hatte, und dessen sich später auch noch andere Akademiker zu gleichem Zweck bedient haben müßen[3]). Ja die Chorknaben und der Krieg gegen die „Schauspieler", das heißt eben die Queen's Players, scheinen die lezteren zeitweilig ganz aus dem Blackfriars-Theater verdrängt, und dadurch die Auflösung der Gesellschaft

---

1) Malone hat auch (a. a. O., S. 141) aus einer Stelle aus des „waterpoet" John Taylors „Watermen's suit concernig players", 1641, schließen wollen, daß der Globe vor 1596 erbaut sein müße. Collier theilt Hist. of engl. dram. poetry, III. 319, die betreffende Stelle jenes Gedichts mit; ich bin jedoch außer Stande, Malones Schlußfolgerung hier zu folgen; mir scheint die Stelle für die vorliegende Untersuchung durchaus unerheblich.

2) Chalmers hat in seinen „Historical a. explanatory Notes" zu Shakespeare (London 1839, 8°), S. S. LIII ff., die bereits erwähnte Abhandlung Malones über die älteste Geschichte des londoner Theaters vollständig und wortgetreu mitgetheilt. Dort wird u. a. auch gesagt: „J am unable to ascertain at what time the Globe-theatre was built. Hentzner has alluded to it as existing in 1598, though he does not expressly mention it. J believe, it was not built long before the year 1596." Henslowes Tagebuch hat Malone noch nicht gekannt; diese leztere Versicherung ist daher kritisch werthlos; sie stüzt sich eben auf die in der vorigen Note erwähnte Stelle aus Taylors Gedicht.

3) Wegen des Beweises dieser Thatsache verweise ich auf Anh. II, S. 109, wo ich gezeigt habe, daß die bekannte Stelle im Hamlet, wo darüber geklagt wird, daß die Kindertheater zur Bekriegung der Schauspieler benuzt würden, vornehmlich von diesem Misbrauch der königlichen Chorknaben zu verstehn ist.

herbeigeführt zu haben; denn die spätere Globegesellschaft nannte sich nicht mehr The Queen's Players sondern „The Lord Chamberlain's Servants“ [1]). Wie ich schon oben erwähnt habe, standen aber die Akademiker, welche Shakespeare und seine Genoßen als die bittersten Feinde bekämpften, auch mit der Truppe des Lord Admiral in Verbindung; und so standen denn ähnliche Reibungen und Unannehmlichkeiten, wie sie höchst wahrscheinlich durch die Concurrenz der Chorknaben beim Blackfriarstheater herbeigeführt waren, auch in Newington-Butts zu befürchten, falls nicht die Zeit der gemeinsamen Benuzung nach Möglichkeit abgekürzt wurde. Leuten von so entschiedner Selbstständigkeit und so scharfer praktischer Einsicht, wie Rich. Burbadge und Shakespeare, muß man nun aber als vollkommen selbstverständlich zutrauen, daß sie diese Verhältniße rechtzeitig gewürdigt, und dafür gesorgt haben, den Uebergangszustand auf die kürzeste Dauer einzuschränken. Während des Sommers 1594 muß die Constituirung der neuen Truppe des Lord Chamberlain erfolgt sein; gleichzeitig ist wahrscheinlich auch das Mitbenuzungsrecht der Truppe betreffs des Blackfriars-Theaters neu geregelt, so daß dasselbe hinfort des Winters ausschließlich den Lord Chamberlain's Servants zur Verfügung stand [2]). Die londoner Schauspielhäuser waren zu Shakespeares Zeit reine Holzbauten, wie ja auch Hentzner erzählt; insbesondere wißen wir bestimmt, daß der Globe reiner Holzbau gewesen. Nachdem die Direction der neuen Gesellschaft deren Benuzungsrecht betreffs des Blackfriarstheater neu geregelt und gesichert hatte, konnte somit ungesäumt mit dem Bau des Schauspielhauses vorgegangen werden, so daß dessen feierliche Eröffnung sehr wohl am 21. Juni 1595 möglich werden konnte [3]). Shakespeares geniale Geschicklichkeit

1) Das Blackfriarstheater war Privateigenthum der Königin (vergl. Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 185, N. 1), und deshalb sogen. „Privattheater“; der Globe dagegen war Eigenthum mehrerer Mitglieder der Truppe „The Lord Chamberlain's Servants“ und daher sogen. öffentliches Theater. Ebendamit hängt auch die Benuzung des Blackfriarstheater durch die königlichen Chorknaben zusammen, die auch Malone (Chalmers, a. a. O., S. LXIV) bezeugt; eben diese Thatsachen laßen aber auch erkennen, daß die shakespearesche Truppe ihr Dienstverhältniß zur Königin gelöst haben muß, um sich ein eigenes öffentliches Schauspielhaus zu gründen. Beiläufig bemerkt, hat übrigens Shakespeare keineswegs zu den Eigenthümern (sharers) des Globetheaters gehört, wie noch Hertzberg in seinem Vortrage „Sh. u. seine Vorgänger“ (Sh.-Jhrb. XV., S. 378) behauptet. Vergl. dagegen K. Elze, W. Sh., S. 202 f.

2) Bei Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 292, Note †, heißt es, die Chorknaben hätten „im Winter“ ihr Wesen in den Blackfriars getrieben, und der shakespeareschen Truppe sei das Sommertheater Globe „vorbehalten“ geblieben. Daß indeß die leztere im Winter nur in den Blackfriars gespielt hat, ist zweifellos; und so möchte ich denn vermuthen, daß Klein hat sagen wollen „im Sommer“, und nicht „im Winter“.

3) Malone berichtet (Chalmers, a. a. O): „This theatre — der Globe —

aber sorgte dafür, daß die Eröffnungsfeierlichkeit eine Gestalt annahm, daß der Königin Elisabeth nicht schmeichelhafter, kunstsinniger und klarer ausgesprochen werden konnte: The Lord Chamberlain's Servants sind doch immer noch The Queen's Players.

Den ganzen lezten Theil der vorstehenden Ausführungen würde ich mir erspart, und überhaupt nicht gewagt haben, einen so sicheren Ton in dieser Frage anzuschlagen, namentlich auch die dem hensloweschen Tagebuche und Hentzners Itinerarium entlehnten Argumente als so zweifellos und zuverläßig zu behandeln, wie ich gethan, wenn ich nicht die Thatsache, daß der Sommernachtstraum das Inaugurationsstück des Globe ist, für vollkommen ausgemacht hielt; und wenn wir nicht zugleich in der Lage wären, die Thatsache, daß das Stück im Sommer, also wie sein Titel sagt, am Johannistage, 1595 auf die Bühne gebracht ist, wirklich unumstößlich zu beweisen. Der Leser wird die eminente Wichtigkeit der Chronologie des Sommernachtstraums für die Shakespearebiographie aus meiner Darstellung von Shakespeares Kämpfen und von seinem Entwicklungsgange erkannt haben; er wird es also gerechtfertigt finden, wenn ich jezt auch noch die selbständigen Gründe für meine Datirung des Stücks mit systematischer Genauigkeit und Vollständigkeit vortrage.

Mein Beweis besteht aus folgenden vier in einander greifenden Säzen:

I. Der Sommernachtstraum hat vor 1594 noch nicht existirt.

II. Die shakespearesche Komödie „Der Kaufmann von Venedig" ist zweifellos 1594 auf die Bühne gebracht, und in dieser wird im lezten Akte die Erscheinung des Sommernachtstraums zwar nicht eigentlich angekündigt, wohl aber thatsächlich als bevorstehend behandelt.

III. Im Tempest, I. 2, giebt Prospero eine chronologische Andeutung, woraus zu folgern ist, daß der Sommernachtstraum 1595 auf die Bühne gebracht ist.

IV. Wir besizen eine antishakespearesche akademische Komödie „Willy beguiled" [1]), welche massenhafte Travestien einzelner Theile des Kaufmanns v. V. enthält, ganz sicher also nach diesem geschrieben ist; welche hauptsächlich aber gegen den

---

was burnt down on the 29. of June, 1613; but it was rebuilt in the following year, and decorated with more ornament than had been originally bestowed upon it." Wenn der Wideraufbau nicht mehr Zeit erforderte, obwohl man noch dazu auf größeren künstlerischen Schmuck des Gebäudes bedacht war, so kann der erste Bau unmöglich längere Zeit in Anspruch genommen haben.

1) In einem Pamphlete von Nash aus dem Jahre 1596 erwähnt. Vergl. die Einleitung zum Kaufm. v. V. von Delius.

Es unterliegt ms. Es. keinem Zweifel, daß das Werk z. Thl. erst nach Greenes Tode entstanden ist. Der angebliche Brief Greenes an seine akademischen Genoßen am Schluße des Pamphlets, welcher die bekannte Invective gegen Shakespeare enthält, ist sicherlich nicht von Greene selbst verfaßt; dagegen ist der vorhergehende Theil des Pamphlets, die in novellistische Form gekleidete Biographie Greenes sicherlich echt. Wollte man daran zweifeln, so bliebe nur die Annahme übrig, ein Feind Greenes habe diesen Theil des Pamphlets verfaßt; wie dann aber grade seine Freunde dazu gekommen sein sollten, das ganze Pamphlet durch den Druck zu veröffentlichen, ist nicht wohl zu sagen. Grade in dem unzweifelhaft echten Theile aber findet sich die Stelle, auf welche sich meine Behauptung gründet. Greene erzählt dort, wie er dazu gekommen, Theaterdichter zu werden. Ein Schauspieler hat hinter einem Gebüsch zufällig ein Selbstgespräch belauscht, worin der Held des Romans, Roberto, d. h. eben Greene, seine ökonomische Mislage betrachtet; der Schauspieler tritt hervor, und tröstet ihn mit der Aussicht, sein Talent als Theaterdichter auszunuzen. Hierauf heißt es wörtlich: „Truly, said Roberto, it is strange that you should so prosper in that vain practice; for that it seems to me. Your voice is nothing gracious. Nay, then, said the player, J mislike your judgement; why, J am as famous for Delfragus, and the king of Fairies as ever was any of my time.“ Hätte Greene den Sommernachtstraum gekannt, es wäre bei der kopflosen Wuth, die er im Lager der Akademiker erregt hat, rein undenkbar, daß Greene in solcher Weise, wie es hier geschieht, vom Feenkönig gesprochen, und ihn mit dem obscuren Delfragus zusammengestellt hätte. Dazu kommt aber noch ein zweites sehr erhebliches Moment. Die mitgetheilte Stelle des Groatsworth ist ganz sichtlich durch eine Stelle in dem Sendschreiben veranlaßt, das Nash bereits 1589 Greenes Menaphon hatte vordrucken laßen, und dessen ungeschliffene Grobheiten durchaus dem Shakespeare gelten. Es heißt dort (nach Sh.-allusion-books, I, Introduct., S. X): „Sundry other sweet gentlemen J do know — besides Greene and Peele — that have vaunted their pens in private devices, and tricked up a company of taffan fools with their feathers, whose[1]) beauty, if our poets, d. h. Greene und Peele, had not decked them with the supply of their periwigs[2]), they might have anticked it[3]) until this time up and

1) D. h. whose feathers' beauty. Die reisenden Schauspieler müßen bei ihren Umritten, durch welche sie ihre Ankunft in den Städten, wo sie Vorstellungen geben wollten, ankündigten, wohl Baretts mit Federn auf dem Kopfe getragen haben. Deshalb läßt auch Shakespeare, Hamlet, III, 2, den Hamlet sagen: „Would not this, sir, and *a forest of feathers*, if the rest of my fortunes turn Turk with me, . . . get me a fellowship in a cry of players.“ Auf diese Umritte stichelt Nash hier.

2) D. h. mit ihren „Devices“, oder Entertainments.

3) Scil. the beauty of their feathers. Der burschikos bramarbasirende

down the country with the King of Fairies, and dined every day at the pease-porridge ordinary of Delfragus.“ Es spricht ms. Es. die höchste Wahrscheinlichkeit dafür, daß diese Stelle ebenfalls gegen Shakespeare geht, dessen Dramen mit echt nashscher Aufgeblasenheit als „private devices“, d. h. als lückenbüßerische Versuche und Entwürfe bezeichnet werden, von denen „niemand nichts weis.“ Vom Verfaßer des Groatsworth muß unbedingt vorausgesezt werden, daß er mit den Zielpunkten von Nashs „satirischem“ Wize — richtiger Eselei — genau bekannt gewesen ist; das aber macht es ms. Es. recht unglaublich, daß er diesen Wiz, wenn auch in etwas veränderter Form, hätte widerholen können, wenn in der Zwischenzeit die Dinge sich so wesentlich geändert gehabt hätten, wie sie sich später wirklich durch das Erscheinen des Sommernachtstraums änderten. Ja ich wage sogar noch einen Schritt weiter. Ich habe gezeigt, daß das Lamento in der Groatsworth-Invective über Shakespeares angebliches Plagiat durch das Wintermärchen veranlaßt ist; nun ist aber Greene ebenfalls der erste englische Dramatiker gewesen, welcher den Elfenkönig „Oberon“ aus der Uebersezung, bez. Bearbeitung des Huon durch Lord Berners auf die Bühne gebracht hat (in seinem Jacob IV). Hier hätten die Herren Akademiker ebenso gut wie beim Wintermärchen widerum über Plagiat schreien können; und bei der kopflosen Wuth, worein sie der Sommernachtstraum versezt hat, spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch der Oberon als Diebstahls-Inzicht mindestens in der Invective mit heran gemußt hätte, wenn damals schon der Sommernachtstraum existirt hätte. Daß es später nicht geschehen, ist durchaus kein Beweis gegen diese Unterstellung. Ich habe gezeigt, daß die Taktik bei der ganzen Plagiatsgeschichte darauf hinausläuft, Shakespeare der Welt als grausamen Mörder zu denunciren, der seinen Mitbrüdern das Ihrige nimmt, obwohl sie damit dem Hungertode preisgegeben werden. Wenn aber Greene schon tod war, als Shakespeare seinen Oberon schuf, so konnte die weitere Anschuldigung des Plagiats nicht mehr in solcher Weise gesalzen und gepfeffert werden; überdies war auch Greene seinen akademischen Genoßen bald genug aus den Augen entschwunden. Wenn sie also den Oberon frei passiren ließen, so beweist das ms. Es. zur Evidenz, daß Greene längst tod war, als jenem das Leben gegeben wurde.

Und auch Marlowe hat schon fast zwei Jahre in der Erde geruht, als das geschah. In Marlowes Romanze Hero und Leander finden sich allerdings sehr erhebliche Anspielungen auf den Sommernachtstraum, wie ich in der Abhandlung „Shakespeare und Mar-

---

Ausdruck erklärt sich wider aus der Absicht auf jene hanswurstigen Umritte anzuspielen. Daher auch später „up and down the country.“

lowe“ (Anh. II, S. S. 68—73, usw.) gezeigt habe. Diese Romanze ist indeß später von Chapman fortgesezt, und theilweis verändert; und dadurch allein hat sie jene Bestandtheile erhalten; denn der marlowesche Nachlaß ist bereits von Shakespeare sehr stark im Sommernachtstraum berücksichtigt, wie ich ebenfalls in jener Abhandlung gezeigt habe. (Vergl. S. 45 f. u. S. S. 51—55.) Die 1594 veröffentlichte Didotragödie, eins der gehäßigsten akademischen Machwerke, die überhaupt gegen Shakespeare geschrieben sind, enthält kein Wort, das sich auf den Sommernachtstraum beziehen ließe; jederman also, der nicht den Zweifel à tout prix für Weisheit hält, wird mit mir übereinstimmen, daß auch von Marlowe angenommen werden muß, er habe den Sommernachtstraum noch nicht gekannt.

Gehen wir nun zum zweiten Saze über. Derselbe zerfällt in zwei Theile: 1) der Kaufmann von Venedig ist 1594 auf die Bühne gebracht; und er stellt 2) den Sommernachtstraum in Aussicht.

Der erste Theil des Sazes ist so bestimmt, wie leicht bewiesen. Ich habe schon gesagt, daß Peeles Willy beguiled massenhafte travestirende Anklänge an den Kaufmann enthält, und werde auch in einer späteren Abhandlung über jenes Stück dem Leser Gelegenheit geben, sich sehr genau davon zu überzeugen. Ich habe ferner auch schon mitgetheilt, daß ein Pamphlet von Nash — den Titel kann ich nicht angeben, da ich die Notiz lediglich Delius verdanke, der sich wider auf Malone stüzt, und den Titel ebenfalls nicht angiebt — das im Jahre 1596 erschienen ist, den Willy beg. erwähnt. Außerdem aber ist der Kaufmann v. V. in Henslowes Tagebuch unter dem 25. August 1594 als „ne“, d. h. new oder Novität, aufgeführt. Das Stück enthält nicht unbedeutende polemische Bestandtheile gegen die akademischen Widersacher, Bestandtheile, die schon ganz im reinen Aetherhimmel des „Primum Mobile“ schweben, dessen Atmosphäre ja auch den Sommernachtstraum so wohlthuend und ganz durchdringt; und sie grade sind es, welche die rohe Hand Peeles verführt haben, auch diese Dichtung in blumauerscher Weise zu travestiren. Wer wagt nun unter solchen Umständen daran zu zweifeln, daß Henslowes Notiz unbedingt zuverläßig, und daß wir somit den Kaufmann v. V. vom 25. August 1594 zu datiren haben?

So einfach liegt die Sache natürlich beim Beweise des zweiten Theiles beiweitem nicht. Der bedeutendste philologische Kenner von Shakespeares Stil, Tycho Mommsen bezeichnet in seinen Prolegomena zu seiner Romeo u. J.-Ausgabe (S. 153) nicht den Kaufmann v. V., sondern den Romeo als dasjenige Stück, welchem der Sommernachtstraum durch seinen Kunststil am nächsten stünde; welch nahe Verwandtschaft des Sommernachtstraums mit dem Kaufmann sezt aber meine Behauptung grade in diesem Punkte voraus! Sollte aber wirklich Mommsens Ausspruch so unbedingt zuverläßig sein? Vielleicht daß er nicht einmal dabei

an den Kaufmann v. V. gedacht hat. So viel springt von vornherein in die Augen: ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Kunststil des Romeo und des Sommernachtstraums ergiebt sich schon daraus, daß lezterer formal stilistisch aus einem Guße ist, während die große Liebestragödie es keineswegs ist; und daß im Romeo — und selbst noch im Kaufmann — dem Clownthum im gemeinen Wortsinne ein Spielraum gewährt ist, den ihm der vollreife Shakespeare ganz entzogen hat, und zwar zum ersten Male im Sommernachtstraum. Ich möchte daher annehmen, Mommsens Urtheil sei nicht sowohl ein rein ästhetisches, wie es der Ausdruck „Kunststil" andeutet, als vielmehr ein wesentlich philologisches. Wirklich ästhetisch betrachtet, scheint mir der Kaufmann v. V. und namentlich der hier allein in Betracht kommende Anfang seines 5. Aktes, dem Sommernachtstraum sogar auffallend nahe zu stehn. Hier wie dort ist der ästhetische Gedanke, daß der wahre Dichter leidenschaftslos uninteressirt sich aus den Erfahrungen seines Busens eine Welt zurückträumt, zur poetischen Plastik geworden; hier wie dort ist deshalb die Handlung in das Dämmerlicht des Mondscheins verlegt, dessen schwimmende und verschwimmende Welt dem willkürlichen Vermögen der Ideenunterschiebung und Gestaltung keine Schranken sezt; hier wie dort endlich ist dem poetisch freien Schaffen der Phantasie die stumpfsinnige Gebundenheit an die Welt des Gemeinen mit ihren trivial unedlen Motiven entgegengesezt. Zunächst schon — wie ich im I. Bande gezeigt habe — für jeden, der die historischen Motive und Anspielungen berücksichtigt, in dem berühmten Uebernachtungsdialoge zwischen Lorenzo und Jessica an der Spize der Scene. Derselbe unterscheidet sich formal von den Auftritten zwischen Bottom und Titanias Feen und Elfen allerdings wie Tag und Nacht; materiel, d. h. seiner eigentlichen Idee nach, sagt er aber genau dasselbe; oder vielmehr er deutet eben die geschichtlichen, bez. literarhistorischen Motive an, welche die Auftritte zwischen Bottom und den Elfen erzeugt haben; Auftritte, die Shakespeares Phantasie damals bereits nicht mehr bloß geahnt, sondern wirklich schon geschaut haben dürfte. Später wird dann der Contrast durch Beleuchtung des „man that has no music in himself" noch von seiner moralischen Seite aus betrachtet. Mir scheint, das rückt den Kaufmann v. V. und den Sommernachtstraum einander ästhetisch doch sehr nahe; und ich möchte fast behaupten, daß das Gefühl ätherisch pantheistischer Vergeistigung, was ja der Grundstrom des poetischen Schaffens ist, an der Stelle des Kaufmanns v. V., die ich sofort vorführen werde, einen so magischen Ausdruck erhalten hat, wie selbst im Sommernachtstranm nicht. Ferner aber behaupte ich, der Ausdruck, welchen Shakespeare gewählt hat, läßt deutlich fühlen, daß sich ihm damals bereits die geistige Perspective auf eine Dichtung geöffnet hatte, die als Mikrokosmus aus solchem Mondschein-Schauen erstehen sollte; das heißt, daß die Mondschein-

stimmung jenes Auftritts nur ein Reflex aus der Welt des Sommernachtstraums gewesen, auf deren kindliche Unschuld der Dichter stimmend vorbereitet. Die Worte, welche dabei hauptsächlich in Betracht kommen, sind die folgenden Lorenzos, einer ziemlich windigen Nebenfigur, die streng genommen zu dem erhabenen Adel der Rede wenig passt:

„How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here will we sit, and let the sounds of music
Creep in our ears; soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony.
Sit, Jessica, look, how the floor of heaven
Is thick inlaid with patens[1]) of bright gold;
There's not the smallest orb, which thou behold'st,
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the youngey'd cherubims.
Such harmony is in immortal souls;
But whilst this muddy vesture of decay[2])
Does grossly close it in, we cannot hear it.
Come, ho, and wake Diana with a hymn!
With sweetest touches pierce your mistress' ear,
And draw her home with music."

Die lezten drei Verse klingen gradezu wie eine Art Ankündigung des Sommernachtstraums; und sind ms. Es. auch wirklich so gemeint. Der Hymnus, welcher Dianen wecken soll, ist der Sommernachtstraum. An einer späteren Stelle der Scene hat es Shakespeares Kunst verstanden, dieser — wenn man will — Verheißung noch deutlicheren Ausdruck zu geben durch einen kurzen Dialog der erhabenen Hauptfigur des Stücks, der Porzia mit ihrer getreuen

---

1) Dies die richtige Lesart der Qu. B, und Folio von 1623. Paten ist der Hostienteller. Der gesamte gestirnte Himmel wird durch den Ausdruck in hochpoetischer Weise als ein Anblick bezeichnet, der uns Gottes Allmacht und Gnade einprägt, und uns dadurch dem Gedanken der gnädigen Erlösung durch Christus zugänglich macht. Dem gläubig frommen Gemüth wird in diesem Sinne jeder Stern zu einer Hostienschale von weithin leuchtendem, echten — nicht Midas- — Golde. Davon leitet dann der sinnige Dichter die Sphärenharmonie ab, die ihm zu Engelschören wird, welche die frohe Botschaft der Erlösung und Vergebung der Sünden, die uns allen so noth thut, verkünden.

2) Der Leib. Von seinen Einflüßen hat sich die unsterbliche Seele zu befreien, um zu dichten; denn die Dichtung ist nur Widergabe der Sphären- oder Engelsharmonie; ein Gedanke, den auch Theseus klar genug ausspricht. Die Seelen von Shakespeares akademischen Gegnern, die seine Dichtungen travestirend zu verhunzen und zu bespötteln suchten, und von denen gleich nachher die Rede ist als „The man that has no music in himself", waren außer Stande, sich von dem „*muddy* vesture of decay" zu befreien.

Begleiterin und Dienerin Nerissa. Beide fühlen sich durch das Bewußtsein, Recht und treue Tugend in edelster Weise gegen heimtückische Vergewaltigung, gegen infernalen Haß und Habsucht geschützt zu haben, paradiesisch erhoben, und dies Gefühl, ein Ausfluß des innersten Herzens des Dichters selbst, durchweht jenen Dialog. Porzia beginnt:

„That light we see is burning in my hall.
How far that little candle throws his beams!
So shines a good deed in a naughty world.“

Darauf erwidert Nerissa: „When the moon shone, we did not see the candle.“ Das heißt: Dies Licht, das Licht der himmlischen Gnade, das Licht jener herrlichen Rede Porzias, hat nicht geschienen so lange das Mondlicht des Midas, der Didotragödie usw. scheinen durfte. Das Wort Mond ist in Nerissas Bemerkung schon vollkommen in demselben Sinne genommen, worin es der Dichter im Sommernachtstraum gebraucht, namentlich auch in der sarkastischen Bemerkung des Theseus (V. 1): „Now is the moon used[1]) between the two neighbours“, d. h. nun, da sie sich das Rendezvous versprochen, das Liebesverhältniß eingefädelt haben, sind sie reif für die akademische Cynthiapoesie; nun kann die allegorisch mythologische Schablone auf sie angewandt werden, daß Pyramus als Aeneas, als Leander, als Troilus und Thisbe als Dido, als Hero, als Cressida usw. einherstolziren, wie es auch Shakespeare in den akademischen Schnürstiefeln gemußt hatte. Was aber antwortet Porzia? Sie sagt:

„So does the greater glory dim the less.
A substitute shines brightly as a king,
Until a king be by; and then his[2]) state
Empties itself, as does an inland brook
Into the main of waters. — Music! hark.“

Die erhabenere Herrlichkeit, welche demnächst der gemeineren das Lebenslicht ausblasen wird, ist diejenige von Shakespeares Titania, und das gemeinere Licht, der „Substitut“, Lillys Cynthia und ihre akademischen Geschwister. Shakespeares Poesie hat ja auch die schale Leerheit (emptiness) der lezteren dargethan; und zwar ganz besonders, und förmlich professionel, im Sommernachtstraum, worin sich auch ein allegorischer Vergleich findet, der lebhaft an Porzias „then his state empties itself, as does an inland brook into the main of water“ erinnert. Titania klagt II. 1, u. a. auch darüber, daß ansteckende Nebel, welche die Winde von der See aufgesogen und ins Land geworfen haben,

---

1) Dies die vollkommen richtige alte Lesart, die Theobalds Emendationseifer in „mural down“ corrumpirt hat.

2) Des Substituten.

„Have every pelting river made so proud,
That they have overborne their continents“.

Unter dem „every pelting river“ sind aber genau dieselben Personen verstanden wie unter Portias „inland brook“, nämlich Shakespeares akademische Gegner, die Lilly, Nash, Peele, Lodge usw.

Höchst bedeutsam aber ist der Schluß von Portias Rede. Die zwei Worte: „Music! hark!“ verlangen ihre Erklärung aus dem, was vorher Lorenzo über „The man that has no music in himself“ auseinandergesetzt hat. Wenn der König, der den Substituten vertreibt, kommen wird, dann wird es Musik geben; so schöne Musik wie diejenige des Kaufmanns v. V. selbst ist.

Es liegt ein Einwurf gegen die vorstehend entwickelte Auffassung der Stelle nahe, den ich noch widerlegen will, bevor ich mich zu dem letzten Satze wende, den ich noch zu begründen habe. Mancher Leser meint wohl, wenn ich den Worten Lorenzos und dem Dialoge Portias mit Nerissa die richtige Beziehung gegeben habe, so weisen sie nicht erst auf den Sommernachtstraum hin, sondern setzen dessen Existenz bereits voraus; indeß dem ist nicht so. Schon im Kaufmann v. V. hat Shakespeare seine akademischen Gegner als unwiderstehlicher Sieger bekämpft; angeregt durch Lillys Midas, hat er sich dort eben das Midasthema, die Geld- oder Goldgier zum Vorwurfe gewählt: und ferner — wie ich in der Abhandlung „Marlowe u. Sh.“ (S. 57 f.) gezeigt habe — angeregt durch Marlowes Hero u. Leander, hat er sich zum weiteren Vorwurfe im Kaufmann v. V. das Thema des infernalen, misanthropischen Haßes gewählt. Eben dadurch ist er zu Portias unübertrefflicher Rede von der Gnade geführt, welche den poetischen und geistigen Gipfelpunkt der Komödie bildet, und in der Mondscheinscene des 5. Aktes in Lorenzos Worten sanft idyllisch nach- und ausklingt. Die Worte, welche Portia in der letzteren Scene von der Vertreibung des Substituten durch den echten König selbst spricht, beziehn sich somit auf die Wirkung des Kaufmanns v. V. selbst; sie würden aber — und das durchaus gegen des Dichters Absicht — von diesem ab auf den Sommernachtstraum gelenkt sein, wenn der letztere damals bereits existirt hätte. Lorenzos und Portias Worte liefern somit uns. Es. den unumstößlichen Beweis für die beiden Thatsachen, daß 1) am 25. August 1594, als dem Tage der ersten Aufführung des Kaufmanns v. V. der Sommernachtstraum noch nicht der Welt geschenkt gewesen ist; daß aber 2) der Dichter selbst die Conception dieser originellen, mit feinster aristophanischer Satire getränkten, zugleich aber auch mit modernem, mit echt shakespeareschem Humor durch und durch gesättigten Komödie bereits vollendet gehabt hat. Letztere Thatsache aber ist von erheblichster chronologischer Bedeutung. Da der Sommernachtstraum Inaugurationsstück ist; und da die shakespearesche Truppe den Sommer 1594 hindurch überhaupt kein eigenes Theater gehabt hat, so kann er in jenem Sommer unmöglich auf die Bühne

gebracht sein. Wenn aber der Plan und sogar die Form des Sommernachtstraums dem Dichter am Ende des Kaufmanns v. V. bereits so klar vorschwebten, wie es dies Ende ms. Es. unwidersprechlich erkennen läßt, so muß er die Inauguration als nahe bevorstehend betrachtet, das heißt er muß sie — da der Globe bloßes Sommertheater war und sein sollte — für den Sommer 1595 mit Bestimmtheit erwartet haben[1]). Als sich dann herausstellte, daß die Inauguration am Johannistage 1595 vorgenommen werden konnte, wird der Dichter vermuthlich sein Stück „*Mid*summer-Night's Dream" getauft haben.

Betreffs des III. Sazes, zu dessen Begründung ich jezt übergehe, kann ich mich kurz faßen. Der Tempest ist, wie ich im I. Bande auseinandergesezt habe, der Abschluß von Shakespeares Künstlerleben, ja der bewußte Abschluß seines historischen Daseins überhaupt. Es ist daher natürlich, und entspricht durchaus Shakespeares künstlerischem Feingefühl, daß er darin auf seinen Entwicklungsgang, namentlich also auf die Kämpfe zurückgeblickt hat, die ihn, und außer ihm auch die englische Bühne zu dem gemacht hatten, was sie unter ihm und durch ihn geworden waren. Der Rückblick grade auf die Kämpfe als das eigentliche Bildungselement im Leben des Dichters war überdies noch durch den polemischen antijonsonschen Charakter des Stücks geboten; doch habe ich nicht nöthig, an dieser Stelle auf diesen Punkt weiter einzugehn. Selbstverständlich konnte aber der Rückblick nicht in historischer Prosa gegeben, sondern mußte in die Form des poetischen Gleichnißes gefaßt werden, das neben der Wirklichkeit wie ein paralleler Strom dahin floß; und in dieser Form hat ihn wirklich Shakespeare seinem Prospero in den Mund gelegt; und zwar hauptsächlich I. 2 in der Erzählung von seinen früheren Schicksalen, bez. seinem Unglück, welche er seiner Tochter Miranda macht. In dieser Erzählung nun kommt die Stelle vor:

„Since twelve years, Miranda, since twelve years
Thy father was *the duke of Milan, and a prince of power.*"

Das ist unser Saz. Vor zwölf Jahren hatte Shakespeare im Sommernachtstraum zugleich den Herzog Theseus — hier den Verhältnißen entsprechend „*duke* of Milan" geannt — und zugleich den elfischen Zauberfürsten (prince of *power*) gespielt; die Worte die auch aus anderen hier nicht darzulegenden Gründen nothwendig auf den Sommernachtstraum bezogen werden müßen,

---

1) Das würde dann freilich zu der Voraussezung zwingen, daß schon damals die Verhandlungen wegen Weiterbenuzung des Blackfriarstheater so weit gediehen gewesen, daß sich ihr günstiger Erfolg mit Sicherheit voraussehen ließ. Gegen solche Annahme sich zu streuben, hat aber auch niemand weniger Grund, wie ich.

enthalten somit die chronologische Angabe, daß der Tempest zwölf Jahre später auf die Bühne gebracht ist, wie der Sommernachtstraum.

Die Chronologie des Tempest steht nun aber ganz genau fest, wie ich in einer besonderen Abhandlung zeigen werde; er datirt vom Herbst 1607. Unfraglich also ist der Sommernachtstraum 1595, und zwar, wie wir aus seinem Titel ersehen, am Johannistage, auf die Bühne gebracht [1]).

---

1) Nicht unerwähnt darf ich endlich auch laßen, daß Tycho Mommsen in den Prolegomena zu seiner Ausgabe von Romeo u. J., S. 153, den Sommernachtstraum ebenfalls von 1595 datirt.

V.

Willy Beguiled.

I. Vorbemerkungen.

a. Willy Beguild ist ein Stück von George Peele.

Thom. Hawkins [1]) hat eine alte Komödie wider abgedruckt, welche den Titel führt „Pleasant Comedy, called Willy Beguiled.“ Dem Drucke ist hauptsächlich eine Quartausgabe zu Grunde gelegt, welche dem Schauspieler Garrick gehörte, von dessen Titelblatt aber unglücklicher Weise die Stelle mit der Jahreszahl der Herausgabe abgerißen war; außerdem hat er aber auch noch eine Quarto von 1623 benuzt, die er für jünger gehalten, wie die garricksche. Die Zeit der Entstehung läßt Hawkins unter diesen Umständen unentschieden [2]), nur daß er aus gewißen Anspielungen auf den Eingang des lezten Akts von Shakespeares Kaufmann v. V., welche sich gegen Ende des Stücks finden, erkannt hat, daß es aus Shakespeares Zeit ist, und nach dem genannten shakespeareschen Stücke (1594) entstanden sein muß. Die Entstehungszeit des wahrlich recht sinnwidrig als „pleasant“ comedy bezeichneten Willy Beguiled läßt sich indeß aus anderen massenhaften Anspielungen auf den Sommernachtstraum, welche das Stück enthält, sowie aus seiner Berücksichtigung in den Lustigen Weibern v. W. und endlich aus dem S. 178 erwähnten Umstande, noch viel genauer bestimmen; ja wir sind sogar in der Lage, mit großer Wahrscheinlichkeit, ms. Es. selbst mit voller Bestimmtheit, sagen zu können, wer der Verfaßer des Stücks ist. Die Diction desselben trägt durchaus das Gepräge der peeleschen, und eine Stelle des Vorspiels sagt es so gut wie ausdrücklich, daß George Peele sein Verfaßer ist, so daß es mir auch vollkommen unbegreiflich erscheint, daß das Stück nicht längst, und namentlich auch nicht von Alex. Dyce, unter

---

1) The origin of the english drama usw., Bd. III, Oxford 1773, kl. 8°, S. S. 289 ff.

2) Collier dagegen behauptet, Hist. of engl. dramat. poetry, III. 375, sehr bestimmt, das Stück sei 1606 zuerst gedruckt, aber beträchtlich früher geschrieben und aufgeführt. Woher dieser allwißende Gelehrte, der sich um den Inhalt des Stücks gar nicht eingehender bemüht hat, diese Kenntniß wohl geschöpft haben mag?

Peeles Dramen eingereiht ist. Das Merkmal der Diction ist schon ein sehr charakteristisches. Es ist bekannt, daß G. Peele die bombastischen Kraftjaden in hohem Maße liebt, und dieser Liebhaberei in doppelter Weise Rechnung trägt, indem er einmal völlig baroque Worte zusammensezt und andererseits völlig gehaltlose, lediglich schallende Klimaxe bildet. Beide Fehler hat Shakespeare mit bezauberndem Humor unsterblicher Lächerlichkeit anheim gegeben in der theatralisch gedunsenen Redeweise Pistols und des schwadronirenden Wirthes „zum Hosenbande“ in den Lustigen Weibern von Windsor, der z. B. in kernechtem peeleschen Klimax redet, indem er zu Falstaff sagt: „Thou'rt an emperor, Caesar, Keisar.“ Beide Fehler aber finden sich in unserem Stück. Man darf sich natürlich nicht vorstellen, daß sie durch ihre humoristische Wirkung in solcher Weise hervorstächen wie bei Shakespeare; Peele ist weder ein Shakespeare noch auch ein Fischart, sondern ein tödlich langweiliger Geselle, und seine unsinnigen Wortbildungen hat seine Geschmacklosigkeit und unglaubliche Tactlosigkeit einzig und allein auf Zier und Kraft der Rede berechnet; aber vorhanden sind diese Wunderbildungen in unserem Stück wahrhaft massenhaft; wir werden sie zu Duzenden kennen lernen. Ebenso findet sich auch jener gehaltlose, bloß schwülstige Klimax; so z. B. in der zweiten Scene, wo dem Will Cricket die später genauer zu beleuchtenden Worte in den Mund gelegt sind: „to let my house before my lease is out, is cut-throatery, and to scrape for more rent, is pole-dunnery“; eine Stelle die auch zugleich an imponirender Wortbildung das Ihrige leistet, und der Rede jene unbeabsichtigte Komik verleiht, welcher die geniale Nachhilfe Shakespeares erst zur vollen Geburt verholfen hat[1]). Aber, wie gesagt, wir sind keineswegs in der Diagnose auf diese charakteristischen Symptome beschränkt, sondern das Vorspiel sagt es uns so gut wie gradezu, daß George Peele der Verfaßer des Stücks

1) Ein weiterer Fehler von Peeles Stil, der ebenfalls am Willy beg. in erstaunlich grasser Weise hervortritt, und der mit diesem ersteren ursächlich zusammenhängt, ist daß er kein Feingefühl dafür hat, wo er lyrisch und pathetitisch sein muß. Man kann sagen, er ist es jedes Mal an der falschen Stelle, und dabei noch überdies ohne alles Maß und Ziel. Wie sein Pathos keine dramatischen Motive hat, so bleibt es auch in der Entwicklung der Handlung völlig wirkungslos isolirt. Shakespeares scharfe künstlerische Auffaßung hat diesen Fehler, den übrigens Peele mehr oder minder mit den Akademikern überhaupt theilt, ebenfalls genau erkannt, und mit derselben Virtuosität travestirt, wie die übrigen Dictions- und Stilfehler Peeles. Die lezten lyrischen Ergüße, womit Pyramus und dann Thisbe ihre Seele — um nicht zu sagen, ihren Geist — aushauchen, sind, von diesem Standpunkte aus betrachtet, vollendete Muster der Satire. Wir werden sehn, daß Peele in unserem Stücke den Versuch gemacht hat, seinerseits Thisbes Sterbeklage zu travestiren; seine Kunst hat aber keine andere Wirkung, als uns erst deutlich zu zeigen, wie meisterhaft Shakespeare die Sache angefaßt hat.

ist. In echt akademischer Manier wird darin die polemische Tendenz des Stücks ausposaunt, und der Verfaßer, der als Prolog auftritt, nimmt dabei den Mund — ebenfalls echt akademisch — so ungeheuer voll, als ob es sich um Shakespeares Zermalmung handelte. Zu diesem Zwecke läßt er sich u. a. von einem Gaukler, mit dem er sich unterredet, und der sein Antioberon sein zu sollen scheint, anreden: „Why, how now, humorous *George*? What, as melancholy as a mantle-tree?“ Es ist augenfällig, daß der Name, „humorous George“ mit gewählt ist, um auf den Kampf des heiligen Ritters Georg mit dem Drachen anzuspielen; und Shakespeare hat daraus einen Vortheil zu ziehn gewußt, wie wir gleich sehn werden, von dem sich Peeles Schulweisheit schwerlich hat etwas träumen laßen; nicht minder augenfällig aber ist, daß George auch der wirkliche Name des Dichters ist, der sich hier dem Shakespeare entgegenstellt. Lägen nun nicht die übrigen entscheidend für Peeles Verfaßerschaft redenden Symptome ebenfalls vor, die sich auch in der breitspurigen allegorischen Benuzung des Namens George, sowie in der betreffenden Rede des Gauklers erkennen laßen, so würde ms. Es. zweifelhaft sein, ob wir unseren George auf Chapman oder auf Peele zu deuten hätten; aber diese Symptome geben meiner Ansicht nach den zweifellosen Ausschlag für Peele. Auf alle Fälle haben wir die volle Gewißheit, daß unser George das Urbild des schwadronirenden (ranting) Wirths „zum Hosenbande“ ist, den ich schon, Weit. Beitr., II. 194 ff., auf Peele gedeutet habe. Ich werde bei meiner Besprechung von Willy beg. zahlreiche Anzeichen dafür vorbringen; Ausschlag gebend aber ist die Art, wie Shakespeares genialer Wiz es verstanden hat, aus Peeles stolzem „humorous George“ eine Grube zu machen, in die der kühne Georg Hals über Kopf gestürzt ist. Der heilige Georg ist bekanntlich das Emblem des Hosenbandordens; auf dies deutet z. B. Suffolk, indem er im II. Theile von Shakespeares Henry VI, IV, 1, 29 sagt: „Look on my *George;* I am a gentleman“; und so hat denn Shakespeare dem Verfaßer des Willy beg. sein Recht werden laßen, indem er ihn zum „Wirth zum Hosenbande“ machte. Die Satire war um so schärfer, weil Peele mehrere Jahre vorher (1593) sich beim Grafen v. Northumberland mit einem dichterischen Bettelbriefe, einer akademischen Ode „The Honour of the Garter“ gemeldet hatte, als dieser in den Orden aufgenommen war, und weil er auch die Bewerbung des Herzogs von Würtemberg, ehemaligen Grafen von Mümpelgard, um denselben Orden zu ähnlichen Zwecken auszubeuten versucht hatte. Wie ich, Weit. Beitr. a. a. O. gezeigt habe, spielt die Rossdiebstahlsepisode in den Lustigen Weibern auf diese leztere Thatsache an, auf die ich am Schluße dieser Abhandlung nochmals zurückkomme, und die Shakespeares Phantasie grade bestimmt hat, mit Peele die Gastwirths-Metamorphose vorzunehmen. Ich glaube mich daher auch nicht zu täuschen, wenn ich annehme, daß Shakespeare kein anderes Stück wie den Willy

beguiled im Auge gehabt hat, als er, Lustig. Weiber, IV. 5, den Evans zum Wirth vom Hosenbande sagen läßt: „Have a care of your *entertainments.*[1]).

Das Stück kündigt sich schon durch seinen Titel als akademisches Kampfstück gegen Shakespeare an. Dieser Titel ist nämlich sachlich in keiner Weise durch den Inhalt der Komödie motivirt; ein Willy, der darin geprellt würde, ist schlechterdings nicht ausfindig zu machen, sondern nur ein Recorder (lawyer) Churms, d. h. Charms, der zweifellos die Maske des ehemaligen stratforder Recorders William Shakespeare ist, und so den ingeniösen Titel „Willy beguiled" veranlaßt hat.

b. Das Stück ist nach dem Sommernachtstraum und vor den Lustigen Weibern geschrieben.

Das Ziel des Verfaßers ist unverkennbar die Rache für den Sommernachtstraum, insonderheit für die Schelmenstreiche des Kobold Robin Good-fellow mit den athenischen Handwerkern, vor allem mit Bottom. Der desfallsige satirische Versuch ist allerdings vollkommen mislungen; und überhaupt steht das ganze, ohne alle Ordnung und höheren Sinn hingesudelte Stück ästhetisch wie moralisch auf einem wahrhaft kindischen, vollkommen unter das Niveau der Kritik herabsinkenden Standpunkte. Das kann jedoch seine Bedeutung für uns in keiner Weise beeinträchtigen. Als historiscehe Urkunde betrachtet, hat es nicht geringen Werth, müßte dieser — was jedoch durchaus nicht der Fall ist — auch nur darin gefunden werden, daß wir ein Zeugniß mehr für Shakespeares ehemalige Stellung als Recorder und für seine Flucht ins Ausland gewinnen.

Ich will nur noch bemerken, daß die Idee Shakespeares, in den Lustigen Weibern Anna Page durch Doctor Cajus, Slender und Fenton umwerben zu laßen, durch den akademischen Willy beguiled eingegeben ist; und daß Fenton die shakespearesche in den Maßen natürlicher Grazie gehaltene Gegenfigur zu dem langweiligen Sophos unserer Komödie ist; und wende mich damit unmittelbar zu dieser lezteren.

II. Das Stück selbst.

a. Der Titel der garrickschen Quarto.

Nach der garrickschen Ausgabe lautet das Titelblatt vollständig:

„Pleasant Comedy, called Willy Beguiled.
The chief-actors be these:
A poor scholar,
A rich Fool,
A knave at a shift."

Die leztere Charakteristik, „ein Schuft, der seinen Wohnsiz verlegt", erinnert — sicher nicht ohne Absicht — an Nashs „shifting companions", und der „rich fool" mag wohl eine Zartheit gegen Southampton sein, der ja von den Akademikern mit dafür verantwortlich gemacht wurde, daß der „boor" und „rude groom" Shakespeare das Uebergewicht über ihren Tiefsinn, über den „poor scholar" gewann.

---

1) Vergl. dazu Weit. Beitr. II. 197.

b. Das Vorspiel.

Das Stück selbst wird durch ein kleines Vorspiel eröffnet, das ich schon deshalb nicht übergehn kann, weil es, wie bemerkt, den Beweis fur Peeles Autorschaft liefert. Als Titel des Stücks ist zunächst durch Aushang auf der Bühne angegeben: „Spectrum", d. h. wie wir gleich sehn werden, Sinnbild, Allegorie. Hieran knüpft sich das Vorspiel an. Der Prolog tritt auf und spricht:

„What, ho? Where are these paltry players? still poring in their papers, and never perfect? For shame, come forth; your audience stay so long, their eyes wax dim with their expectation."

Auf diesen Ruf erscheint ein Schauspieler, und Herr Prolog fährt fort: How now, my honest rogue?[1]) What play shall we have here to-night?

Player. Sir, *you may look on the title*[2]).

Prolog: What *Spectrum once again*[3])? Why, noble Cerberus, nothing but patch-pannel stuff[4]), old gally-mawfries, and

---

1) Viel fürs Geld in so kurzer Stelle; erst „lumpige" (paltry) Schauspieler, und nun gleich hinterher: biederer Schuft. Die akademische Wuth kennt kein Maß.

2) Collier deducirt u. a. auch aus diesen Worten (Hist. of engl. dramat. poetry, III. 375), daß auf der alten englischen Bühne die Sitte geherrscht habe, den Titel des Stücks durch Aushang im Theater bekannt zu machen. Ich kann nur daraus folgern, daß man das gethan, sobald man, wie im vorliegenden Falle den Titel mit hat zu irgend einem Zwecke verwerthen, ihm irgend eine besondere Bedeutung oder Spize beilegen wollen.

3) Spectrum wird bald nach dieser Stelle durch den Prolog durch „looking-glass" übersezt. Damit ist augenscheinlich eine Anspielung auf das bekannte Looking-glass for London and England beabsichtigt. Dieselbe hat aber unleugbar nur dann Sinn, namentlich nach der Intention des Verfaßers, wenn auch das ältere Looking-glass zu den antishakespeareschen Stücken gehört hat. Außerdem bedeutet bekanntlich spectrum auch Geistererscheinung, Gespenst; und so nebenher, mit Rücksicht auf den Rachegeist in Shakespeares Hamlet, auch hier. Eben deshalb sagt der Prolog auch „spectrum *once again?*" Eben deshalb faselt der Prolog auch unmittelbar hinterher von „noble Cerberus." Auf diese Weise wird unmittelbar am Eingange des Stücks zu verstehn gegeben, daß der betrogene Willy der berühmte Dichter des Hamlet ist.

4) Echt peelescher Bombast. Gemeint ist: Nichts wie Hanswurstiaden. Der Hamlet ist auch eine, wie ja sich der Prinz auch selbst „the only jig-maker" nennt! Auch das pistolsche „gally-mawfries" and „cotten candle-eloquence" entspricht genau der gedunsenen Ausdrucksweise Peeles; Gally-mawfries kann nur besagen: galliges Aufstoßen des Magens. Damit soll das Pathos des Hamlet verhöhnt werden, auf das auch die cotten candle-eloquence, d. h. die niederschmetternde (cotten = cottening, i. e. beating soundly) Talglicht-Beredsamkeit (vielleicht auch Thranlampen-Beredsamkeit, cotton-candle-eloqu.) geht; eine Redensart, die zugleich den wizigen Einfall Nashs in seinem Schreiben an die Herrn Studenten: „English Seneca, read by *candle-light* yields many good sentences", in kameradschaftlicher Weise aufwärmt.

cotten candle-eloquence? Out, you hawling bandog! foxfur'd slave! you dry'd stockfish (!), you, out of my sight!

Der Wucht so gewaltiger Rede ist der Schauspieler natürlich nicht gewachsen; er zieht sich entsezt zurück. Unser guter Prolog aber fährt fort:

Well, 't is no matter, J'll sit down and see it; and for fault of a better, J'll supply the place of a scurvy prologue.

Spectrum is a looking-glass, indeed,
Wherein a man a history may read
Of base conceits und damned roguery:
The very funk of hell-bred villany.

Hierauf tritt ein Gaukler auf, der folgende Unterredung mit dem weisen Prolog führt:

Jugler. Why, how now, humourus *George?* What, as melancholy as a mantle-tree[1])? Will you see my tricks of legerdemain[2]); flight of hand, cleanly *conveyance,* or deceptio visus[3])? What will you see, gentleman, to drive you out of these dumbs?

Prolog. Out, you sous'd gurnel[4]), you woolfist! Be gone, J say; and bid the players dispatch, and come away quickly; and *tell their fiery poet* — nämlich dem Shakespeare — *that before J have done with him J'll make him do pennance upon a stage in a calf's skin*[5]).

Jugler. O Lord, sir, ye are deceived in me, J am no *tale-carrier*; J am a jugler, *J have the superficial skill of all the seven sciences at my fingers' end.* J'll show you a trick of the

---

1) So melancholisch wie ein Kaminsims. Ebenfalls wider eine echt peelesche, rein sinnlose Schwadrone.

2) Willst du meine Taschenspielerknnst sehn? Es wird sich gleich zeigen, daß auf die Escamotage des Pondosto und seine Verwandlung in das Wintermärchen angespielt wird.

3) Auch dies deceptio visus ist genau in Peeles Manier.

4) Eingesalzner Knurrhahn! Knurrhahn ist ein Fisch. woolfist, Wollfaust ist wider eigene Wortbildung des Verfaßers, die entweder auf das Schafchurfest im Wintermärchen und die beiden Schäfer-clowns, oder auf den Wollhandel des alten John Shakespeare, oder auf beides zugleich anspielen soll.

5) Bei den Worten „upon a stage" hat der Verfaßer unverkennbar Bottoms Worte am Schluße von Mid's.-N's. dr., IV. 1 vor Augen gehabt: „J will sing it at the latter end of a play, before the duke," Wir werden später sehn, daß der furchtbare Bußact, der hier angedroht wird, sich in genauster Uebereinstimmung hiermit an Robin Good-fellow vollzieht. Aber auch das „in a calf's skin" ist Shakespeare entlehnt. Der Bastard Faulconbridge sagt King John, III. 1, 129; 131 u. 133: „hang a calf's skin on those recreant limbs"; noch mehr dürfte aber die Antwort Horatios auf Hamlets Frage (V. 1, 124): „Is not parchment made of shep-skins?" „Ay, and of calves' skins too", für den Verfaßer bestimmend gewesen sein; denn jene „calves' skins" betrafen ihn und seine Sippe ziemlich nahe.

twelwes, and turn him over the thumbs with a trice[1]); J'll make him fly swifter than meditation; J'll show you as many toys as there be minutes in a month, and as many tricks as there be motes in the sun.

Der Anfang dieser Rede, insbesondere die Worte: „J am no *tale-carrier;* J am a jugler; J have the superficial skill of all seven sciences at my fingers' end" ist eine Anspielung darauf, daß Shakespeare „lange Finger" gemacht habe beim Winter's Tale, und eben diese Anspielung hat Shakespeare mit seiner scharf treffenden humoristischen Satire in den Lust. Weibern aufs Korn genommen. Der Zufall hat es gefügt, daß grade dieser armselige Willy beguiled über und über mit Raub aus shakespeareschen Stücken, besonders aus dem Sommernachtstraum und dem Kaufmann v. V. gespickt ist; und das hat sich der große Dramatiker höchst geschickt zu Nuze gemacht. Falstaff tritt bekanntlich I, 3 den Bardolph als Bierzapfer an den Wirth ab; und nachdem derselbe mit seiner ausgezeichneten neuen Errungenschaft abgetreten ist, öffnet der dicke Ritter den dienenden Freunden Pistol und Nym sein Herz, indem er sagt: „J am glad, J am so acquit of this tinderbox; his thefts were too open; his filching was *like an unskilful singer,* he kept no time", grade so wie Peele im Willy beguiled, wo er doch, einfallend in das allgemeine Plagiatgeheul, gegen Shakespeares Unredlichkeit losziehn will, und denselben zum Beispiel in diesem Vorspiele als höchst „skiful" Escamoteur und Windbeutel hinstellt. Nym erwidert aber darauf: „The good humour is to steal in a minute's rest"[2]); wie mir scheint, eine Anspielung darauf, daß sich Peele „many toys", die Shakespeares Kunst mit solcher Manigfaltigkeit und Schnelligkeit hervorgezaubert hatte, „as there be minutes in a month" anzueignen gesucht hat. Aber auch den Pistol läßt Shakespeare in seinem peeleschen Jargon noch seine Bemerkung über die Sache machen, und sagen: „*Convey* the wise it calls. Steal! foh, a fico for the phrase!" Soeben hat der Gaukler des Vorspiels mit

1) Ich will euch ein Duodezzauberstückchen zeigen, und es im Nu wider über die Daumen verschwinden laßen. Die Worte gehen auf Robin Good-fellow; daher auch die Ausdrucksweise „of the twelves", die an of the „elves" anklingt; daher ferner später das zu trick gar nicht passende persönliche Pronomen him; und daher endlich der Saz: „J'll make him fly swifter than meditation." Es soll darin eine Anspielung auf die Worte Oberons an Robin II. 1: And be thou here again ere the leviathan can swim a league, und auf Robins bekannte Erwiderung liegen, die vermuthlich ebenfalls durch die Rücksicht auf das Looking-glass eingegeben ist Das „J'll show you as many toys" usw„ ist Schwaz ohne Gehalt.

2) An dem zu mausen, was der Zauber einer Minute zurückläßt. Die Parallelstelle aus Willy beg. beweist auch, daß minute's, und nicht minum's, wie ich Weit. Beitr., II. 70 angenommen habe, die richtige Lesart ist.

deutlicher Anspielung auf Shakespeares angebliches Plagiat von „cleandy conveyance“ gesprochen, und wir werden ihn das Wort gleich wider gebrauchen hören. Diese Absurdität trifft hier der laut schallende Pritschenschlag des echten Humours.

Nun zurück zu unserem Vorspiel.

Der Prolog wird durch des Gauklers Mittheilung doch neugierig, und fragt, was er für Kunststücke könne? Darauf antwortet derselbe: „Marry, sir, J will show you a trick of cleanly conveyance. Hei, fortuna fusim[1]) nunquam crede, with a cast of clean conveyance. Come, aloft, Jack, for thy master's advantage! — He's gone, J warrant ye“. Jack ist hier offenbar der Name des Spiritus familiaris, dessen sich der Gaukler bei seiner Zauberkunst bedient. Wir haben denselben jedenfalls gradezu für Robin Goodfellow zu nehmen, was dann auch die eigentliche Beziehung der Worte „for thy master's advantage“ (um die Ueberlegenheit — iron. — deines Meisters zu zeigen), klar macht. Der Meister ist eben Shakespeare, und demgemäß macht denn auch der Zauberspruch des Gauklers die Inschrift „Spectrum“ verschwinden, und die neue Inschrift „Willy beguiled“ an deren Stelle treten. Darüber ist dann Herr Prolog außerordentlich aufgeräumt. „Mass, 't is well done“, schmunzelt er; „now J see, thou canst do something. Hold thee; there's twelwe pence — man denke an die Sixpence-Scene IV. 2 im Sommernachtstraum! — for thy labour.“ Der Humour des guten Mannes steigt aber noch höher, so daß seine Rede sich in folgenden ungereimten Reimversen ergießt:

Go to that *barm-froth poet*, and to him say,
He quite has lost the title of his play[2]);
His calf-skin jests from hence are clean exil'd.
Thus once you see, that Willy[3]) is beguil'd.

Die „calf-skin-jests“ des vorlezten Verses sind die burlesken Handwerkerscenen des Sommernachtstraums, insbesondere diejenigen des lezten Aktes, die den Akademikern offenbar über allen Spaß

---

1) Wahrscheinlich hat der gelehrte Verfaßer absichtlich mit Rücksicht auf die weit mehr sprichwörtliche, als wirkliche Unkenntniß Shakespeares vom Lateinischen die Worte so corrumpirt. Richtig muß es heißen: Hei, fortunae fuse nunquam crede = baue niemals zu sehr auf das Glück. Die Worte „with a cast of clean conveyance“ treten dann noch erläuternd hinzu: wenn man dir nachweisen kann, daß dein schielender Blick (cast) sich einer unschuldigen Entführung (ironisch) schuldig gemacht hat.

2) Das Wort title steht hier im Sinne von Pfründe, Gewinn. Offenbar soll aber auch gesagt werden, der Titel Midsummer-Night's Dream sei durch das heroische Drama Willy beg. vernichtet, verwischt, und die Komödie Shakespeares müße fortan Willy beg. heißen.

3) Hier wird es gradezu gesagt, daß der eigentliche Willy ein Theaterdichter ist, dem der Sieg, welchen er mit einem bestimmten Stücke errungen, wider abgekämpft werden soll.

gegangen sind. Auch Nashs öde und dürre Phantasie hat das Mögliche und Unmögliche gegen sie aufgeboten. So hoch wie unser Verfaßer, den Shakespeare einen „barm-froth poet“ zu nennen, hat er es aber doch nicht gebracht. Shakespeare hat das jedoch in keiner Weise geärgert, sondern allem Anschein nach im höchsten Maße ergözt. Als der lustige Wirth zum Hosenband, Merry Wives, I. 3, den Bardolph in Dienst genommen, sagt er: „let him follow. *Let me see thee froth and lime*; J am at a word.“ Mit solch jovialem Humor hat Shakespeare diesen Unsinn behandelt[1]).

Der Verfaßer von Willy beg. hat jedoch mit der lezten Expectoration noch nicht genug gehabt; er läßt den Gaukler nach jener Rede des Prologs allein abtreten, und diesen darauf nochmals das Publicum ansprechen. Bei dieser Gelegenheit zeigt der Verfaßer denn auch seine absolute poetische Unselbständigkeit in formaler Beziehung auf wahrhaft eclatante Weise. Weil Shakespeare bei des Pyramus und der Thisbe Totenklage sich in satirischer Absicht des Doggerelreims bedient hat, thut Peele hier dasselbe, obwohl gar keine Veranlaßung dazu geboten ist; und er thut es überdies in einer Weise, die niemanden weiter lächerlich machen kann, wie ihn selbst. Er läßt den Prolog in folgender stümperhaften Weise abschließen:

„Now, kind spectators, J dare boldly say,
You all are wellcome to our author's play.
Be still a while, and, ere we go,
We'll make your eyes with laughter (?!) flow[2]).
Let Momus' mates judge how they list;
We fear not what they babble,
Nor any paltry (!) poet's pen
Amongst that rascal rabble.
But time forbids me further speech,
My tongue must stop her race,
My time is come,
J must be dumb,
And give the actors place.“

Die Anspielung in diesen lezten Worten des Prologs an Momus ist gewiß durch und durch akademisch, aber doch eigentlich wohl nicht recht klug. Nach Hesiod, Theogon., v. 214, und Lucian, Hermotimos, 20, ist Momus ein Sohn der Nacht (!), der vor Aerger zerplazte, weil seine Tadelsucht an der Aphrodite nichts auszusezen fand; ein solcher Momus war aber nicht Shakespeare, sondern grade

1) Vergl. zu der Stelle Weit. Beitr., II. 66 f., N. 2.
2) „Pyramus therein does kill himself“, sagt Philostrat,
„Which, when J saw rehears'd, J must confess,
Made mine eyes water.“ usw. Das soll durch solche Dummheiten überboten werden!

Peele und seine Genoßen, und grade die Komödie Willy beg. gehört zu den stärksten Momusleistungen dieser Clique. Der Leser wird schon aus dem klozigen Losschlagen des Prologs auf die Schauspieler erkannt haben, daß dies Stück in die Kategorie derjenigen gehört, ja wahrscheinlich sogar darunter mit gemeint ist, von welchen Rosenkranz, Haml. II. 2, sagt: „there was, for a while, no money bid for argument, unless the poet and the player went to cuffs in the question.“ Wahrscheinlich hat Peele seine Komödie, die außer diesen „cuffs“ absolut nichts von Interesse bietet, sogar ebenfalls für ein Kindertheater geschrieben. Wie es aber mit den Machwerken der Geister zweiter und dritter Reihe, welch lezterer Peele angehört, geht, daß sie überall ihre eigentliche Absicht so stark in den Vordergrund pressen, daß sie sich schon in den Namen ihrer Personen deutlich ausprägt; so ist es auch hier gegangen. Wer das Personenverzeichniß gelesen, wird schon dadurch allein auf die richtige Fährte geleitet werden, daß es sich um irgend eine Gegnerschaft zu Shakespeares Sommernachtstraum handelt. Es heißt dort: Gripe, an usurer; Ploddall, a farmer; *Sophos*, a scholar; Churms, a lawyer; *Robin Good-fellow;* Fortunatus, Gripe's son; Lelia, Gripe's daughter; Nurse[1]); Peter Ploddall, Ploddall's son; Peg, Nurse's daughter; *Will Cricket; Mother Midnight;* an old Man; Sylvanus; Clerk.“

c. Das Personenverzeichniss.

d. Das eigentliche Stück.

Der Text des Stückes ist uns ohne Akt- und Scenen-Eintheilung überliefert; dennoch aber hoffe ich den Leser so vollkommen zu orientiren, wie es nothwendig ist.

Der Wucherer Gripe und der Landmann Ploddall spielen in Peeles Stück analoge Rollen wie in den Lustigen Weibern Page und Ford, nur daß das Thema der Eifersucht in keiner Weise berührt wird. Das Stück beginnt mit einem Monologe des Geizhalses Gripe, worin derselbe zuerst allgemeine Betrachtungen über den Segen des Mammons anstellt, dann auf seine beiden Kinder, Fortunatus, den Soldaten und Lelia, das zarte Mädchen zu sprechen kommt. Gegen Fortunat ist sein Herz kalt; Lelia dagegen bezeichnet er mit einer dem Shakespeare entlehnten Phrase als „my only joy, and the staff of my age“[2]); und ihr will er nicht allein sein ganzes Vermögen hinterlaßen, sondern sie überdies reich verheirathen an Ploddalls Sohn, einen stupiden Simpel, an dessen Stelle in den Lustigen Weibern Slender getreten ist. Um das Heirathsproject einzufädeln, beschließt Gripe an den alten Ploddall zu schreiben; und damit schließt der lang gedehnte Monolog.

---

1) Diese Figur scheint nur durch durch die Amme in Romeo u. J. veranlaßt zu seln. Gripe ist wohl eine Art Shylock-Travestie.

2) Merchant, II. 2, 72, sagt der alte Gobbo von seinem Sohne Launcelot: „the boy was the very staff of my age, my very prop.“ Die Stelle ist durch Launcelots clownische Gegenbemerkung noch besonders ausgezeichnet; Peele aber eignet sich ohne weiteres die Phrase an; und ebenso macht er es noch in hundert anderen Fällen.

In den allgemeinen Betrachtungen, womit Gripe beginnt, soll eigentlich wohl wider das Midas-Thema angeschlagen werden; sicher wenigstens ist, daß sie Shakespeare an zwei Stellen der Lustigen Weiber mit frischem, wohlthätigstem Humor lächerlich gemacht hat. Peeles Gripe beginnt: „Heavy purse makes a light heart. O, the consideration of this pouch, this pouch! Why, he that has money, has heart's ease, and the world in a string.“ Merry Wives, II. 1, tritt nun der Wirth zum Hosenband in ähnlich gehobner Stimmung auf, weil er sich einbildet sehr vornehme deutsche Gäste bei sich zu beherbergen, die aber später ein wirkliches „Willy beguiled“ mit ihm aufführen. Als Page den Wirth in dieser seligen Stimmung kommen sieht, bemerkt er: „Look, where my ranting Host of the Garter comes. There is either liquor in his pate, or money in his purse, when he looks so merrily.“

Gripe fährt in seinem Monologe fort: „O this rich chink [1]), and silver coin! It is the consolation of the world. J can sit at home quietly in my chair, and send out my angels by sea and by land“ usw. An die lezten Worte hat Shakespeare wohl gedacht, als er Merry Wives, I. 3 den Falstaff in echt peeleschem Bombast zu Robin sagen ließ:

„Hold, sirsah, bear you these letters tightly,
Sail like my pinnace to the golden shores.“

Als Gripe mit seinem Monologe fertig ist, tritt Churms auf und gesellt sich zu ihm. Gripe erkundigt sich nach zwei Schuldnern, von denen Churms die Schuld einklagen und beitreiben soll. Die Auskunft, welche lezterer giebt, lautet wenig hoffnungsreich; eine Thatsache, welche am Schluße der Komödie, wo wir in Churms längst Shakespeares Karikaturmaske erkannt haben, dahin ausgebeutet wird, den Churms des Betrugs und der Unterschlagung zu verdächtigen. Hier an dieser Stelle dagegen macht die Erwähnung jener Schuldbeitreibung vorerst den Eindruck bloßer Lückenbüßerei. Der Verfaßer springt auch sofort wider davon ab, und läßt Gripe den Churms unter dem Siegel der Verschwiegenheit mit seinem Heirathsplane bekannt machen, und ihn auffordern, den Brief an Ploddall zu schreiben. Churms willigt ein, und Gripe tritt ab. Nun fängt Churms an zu monologisiren: „Now 't were a good jest, if J could cosen the old churl of his daughter, get

---

1) Klang. Ich vermuthe, daß hier das Lied Romeo, IV. 5, sowie der ganze Auftritt, worin es vorkommt, eingewirkt haben:

„When griping grief the heart does wound,
And doleful dumps the mind oppress,
Then music with her *silver-sound*
With speedy help does lend redress.“

Namentlich das folgende: „Jt is the consolation of the world“ schmeckt ganz wie Hohn auf das Lied und die Scene, die sicherlich mit den Midas-Verleumdungen in Ursachzusammenhang stehn.

the whench for myself[1]). . . . . J'll go dine with him, and write him his letter; and then J'll seek out my kind companion *Robin Good-fellow;* and betwixt us, we'll make her yield to anything. We'll have the common law o' the hand, and the civil law o' the other. We'll toss Lelia like a tennis-ball"[2]). Die Anspielung auf Oberons und Robins Zauberspuk im athenischen Wäldchen, welche in diesen lezten Worten liegt, ist vollkommen handgreiflich.

Auch Churms tritt nun ab; die Scene wechselt, und wir werden in völlig neue Verhältniß eingeführt. Es treten auf der alte Ploddall, Peter Ploddall, der alte Cricket, im Personenverzeichniß schlechthin als alter Mann bezeichnet, und Will Cricket. Cricket ist Ploddalls Pächter; darauf bezieht sich denn auch der Dialog, der augenscheinlich darauf berechnet ist, Shakespeare als Emporkömmling zu verhöhnen. Ploddall ist ebenso habgierig wie Gripe, und verlangt deshalb von seinem armen Pächter Cricket bei Vermeidung der Exmission eine höhere Grundrente. Dagegen wendet der alte Cricket ein: „Alas, landlord, will you undo me? J sit of a great rent already, and J am very poor". Das Wort poor aber fährt seinem Söhnchen Wilhelm in die Krone, und er verbessert sofort den Alten durch folgende Bemerkung: „Very poor? You' re a very ass. (!) Lord, how my stomach wambles at that same word very poor! Father, if you love your son William (!), never name that same word very poor. For, J'll stand to it, that it is pettilarceny[3]) to name very poor to a man that's of the top of his marriage." Der praktische Sinn dieser Worte ist klar genug. William Cricket soll in des „upstart" Shakescene Sinn

---

1) In der ausgelaßenen Passage sagt Churms-Shakespeare u. a.: „J have been at Cambridge a scholar, at Cales (Calais) a soldier, and now in the country a lawyer; and the next degree shall be a conycatcher." Das „J have been at Cambridge a scholar" ist ein bloßer Hohn; dagegen scheinen die Worte „at Cales a soldier" auf Shakespeares Aufenthalt in den Niederlanden anzuspielen, wie die weiteren Worte „now in the country a lawyer" ganz unzweifelhaft auf seine stratforder Stellung als Recorder gehn. Daß Churms demnächst „conycatcher" werden will, erinnert sehr stark an die gehörigen Orts aufgezählten Rachepamphlete Rob. Greenes über Shakespeares angebliches plagiatorisches conycatching. Damit steht es ms. Es. auch im Zusammenhange, daß Peele den Churms später sagen läßt: „We'll have the common law o' the hand" usw. Der Gegensaz von common law und civil law scheint im Sinne von aequitas und jus strictum oder lex gemeint zu sein, und sagen zu sollen, daß der lawyer bei seinem Plagiat rechtlich nicht zu belangen gewesen sei, daß seine Handlungsweise moralisch aber doch diebisch sei; eine Beschuldigung, die sichtlich mit mala fides ausgesprochen ist.

2) Federball.

3) Mauserei. Das Wort ist wahrscheinlich eingefügt, um anzudeuten, daß man sich eben durch „pettilarceny" vor Armuth schüzen müße; doch ist das Ganze bombastischer Unsinn.

sprechen. Dieser hat daher auch auf diese Stelle in Merry Wives, I. 3 ein elektrisches Streiflicht seines sicher treffenden sarkastischen Wizes fallen laßen. Wie schon bemerkt, klagt Falstaff — I. 3 — seinem Freunde, dem Wirth zum Hosenband, er sehe sich gezwungen von seinen Anhängern (followers) einige zu entlaßen, weil er durch ihre Indiscretionen in Ungelegenheiten komme. „J sit at ten pounds a week", sagt er; und diese Worte sind jenes Streiflicht. Ich habe sie, Weit. Beitr., II. 65 f., N. 2, zu erläutern gesucht, bin aber doch ebenso wenig wie die bekämpften Vorgänger zum richtigen Ziele gekommen, weil ich die entscheidende Bedeutung des doppelsinnigen pound noch nicht erkannt hatte. Das Wort bedeutet hier Pfand, Caution; Falstaff meint, er sei unausgesezten gerichtlichen Verfolgungen durch die Indiscretion gewißer Personen seines Anhangs ausgesezt; und von dieser Plage will er sich durch Aufopferung derselben, insbesondere Bardolphs, befreien. Freilich wird auch das wenig helfen, denn der Wirth hat Recht, wenn er dem dicken Ritter erwidert: „Thou 'rt an emperor, Caesar, Keisar, and pheesar", d. h. Kraköhler. Daß Thom. Nahs damalige Lebensverhältniße mit der vorstehenden Erläuterung der Worte Fallstaffs und des Wirthes vollkommen übereinstimmen, ist ebenso außer Zweifel, wie es gewiß ist, daß Shakespeare das stete Jammern über akademische Armuth und unakademisch bäuerischen Reichthum nicht derber und classischer abfertigen konnte, als indem er jene Herrn mit der Nase auf ihre eigene Ungeschicktheit und Indiscretion stupste.

Doch wir haben noch mehr von Will Cricket zu hören; er hat ja gesagt, er stehe im Begriff zu heirathen. Sein Väterchen weis davon noch gar nichts, und erkundigt sich deshalb erstaunt, wen denn das Söhnchen eigentlich heirathen wolle. „Marry, to the pretty Peg", erwidert dieser, „mistress Lelia's nurse's daughter[1]). O, 't is the daptest[2]) wench that ever danc'd after a tabour and pipe;

For she will so heel it,
And toe it, and trip it,
O, her buttocks will quake like a custard."

Allem Anscheine nach ist hier ein Hohn auf den Feentanz am Schluße des Sommernachtstraums beabsichtigt, und eben deshalb

---

1) Die Stelle der „nurse" nimmt in den Lust. Weibern Frau Hurtig (Quickly) ein.

2) Dapt kann nur das Particip. praeterit. von to dap sein: Das verb. bedeutet sanft ins Wasser fallen laßen; dapt also wohl schlau, gemächlich verführt. Shakespeare hat weder das Particip. noch das verb. gebraucht. Bemerken will ich übrigens noch, daß — aus gewißen shakespeareschen Analogien zu schließen — dapt möglicher Weise auch für dapping stehn kann. Das würde die Sache Shakespeares Verhältniß zu Anna Hathaway noch mehr im akademischen Geschmacke nähern; und darauf ist es hier wirklich abgesehn.

wird von „tabor and pipe“, den Instrumenten der Jig-players gesprochen. Den Tanz leitet Oberon mit den Worten ein:

„And this ditty after me
Sing and dance *it* trippingly.“

Daher aller Wahrscheinlichkeit nach Peeles: „toe *it*, and *trip it*“; ich kann wenigstens sonst kein Motiv für sein „it“ finden. Sicherlich hat Shakespeare diese Stelle aufs Korn genommen, als er den Falstaff, Merry Wives, I. 3 seinen Getreuen Nym und Pistol das melancholische Geständniß ablegen ließ: „Well, sirs, J am almost out at heels“, d. h. das Tanzen ist mir vergällt[1]).

Aber Will Cricket ist noch nicht fertig; wir müßen noch ein Mal zu ihm zurück. Der Schlummerkopf Peter Ploddall fragt ihn mit fast unzweideutiger Zweideutigkeit: „Why, William, (!) when were you with her?“ und und erhält darauf die Antwort: „O, Peter, does your mouth water at that? Truly J was never with her[2]); but J know, J shall speed. — Etwa so wie Shakespeare? — For 't other day she look'd on me, and laugh'd; and that's a good sign, ye know.“ — Nämlich aus dem Kaufmann v. V., I. 1, wo Bassanio sagt: „from her eyes J did receive fair speechless messages.“ Das soll hier travestirt werden. — „And therefore, old Silvertop, gemeint ist der alte Ploddall, never speak of charging or discharging — wie die Wand im Sommernachtstraum: „Thus have J, Wall, my part discharged so“ —; for, J tell you, J am my father's heir — „first heir of his invention“?! —; and if you discharge me, J'll discharge my pestilence on you (!); for, to let my house, before my lease is out, is cut-throatery, and to scrape for more rent is pole-dunnery. And so fare ye well, good grandsire Usury. Come, father, let's be gone“. Daß Peele am Ende dieser Rede sich viel mit der Rüpeltragikomödie des Sommernachtstraums beschäftigt hat, beweist das drei Mal widerkehrende discharge; daraus ergiebt sich die Vermuthung, daß auch die Worte „to let my house before my lease is out, is cut-throatery“ usw. hiermit im Zusammenhange stehn. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehn sie auf den Schlußact, die Reinigung der Bühne vom Rüpelstaube durch Robins Besen und die Weihe des Hauses durch Oberon und Titania; eben deshalb ist auch wohl die herrliche Wortbildung „pole-dunnery“ hier verwandt. Das subst. dunner bezeichnet den ungestümen, groben Mahner; pole-dunner also einen solchen Mahner, der mit einem Besenstiel bewaffnet ist, und pole-dunnery den Act derartiger

---

1) Vergl. auch Weit. Beitr., II. 71, N. 1, wo ich dem Worte „heels“ eine etwas andere Bedeutung beigelegt habe, weil ich die Parallelstelle aus Willy beg. noch nicht kannte. Was ich aber dort von der Sinnbildlichkeit des Ausdrucks und seiner Uebereinstimmung mit dem discard usw. gesagt habe, hat dennoch seine volle Richtigkeit.

2) Getraut habe ich ihr nie! Shakespeares voreheliche Eifersucht ergeben die Sonette.

Mahnung. Uebrigens schreibt Peele nach Hawkins nicht dunnery, sondern dennery; er hat also möglicher Weise noch ein Wortspiel mit deneere, denarius, penny beabsichtigt, und sagen wollen, das sei eine Handlungsweise, als wenn einem seine Par Pfennig mit dem Besenstil abverlangt würden. Auf alle Fälle hat er etwas sagen, etwas großes Peelesches sagen wollen.

Nach Beendigung des energischen Widerwortes von „William" ziehn der hoffnungsvolle Sohn und sein Vater von dannen. Der alte Ploddall aber, hart und unzugänglich wie er ist, bleibt bei seinem Vorsaze, und theilt uns das monologisirend mit. Dann kommt Hans Dampf in allen Gassen, Churms, welchen Ploddall sofort mit der Exmission der beiden beauftragt. Der Auftrag wird natürlich angenommen, dann der Brief, den Churms für Gripe geschrieben, dem alten Ploddall übergeben, und dadurch die beiden Ploddalls ebenfalls bewogen, uns — ihren Abtritt nehmend — von ihrer langweiligen Gegenwart zu befreien. Nun hat Churms die Luft frei, und das benuzt er zu einem rhythmischen Monologe, worin der Gimpel sich darüber lustig macht, daß er Erzdemeln wie Gripe und Ploddall eine Nase gedreht, so daß beide ihm ihre Geheimniße verrathen, weil sie ihn für ihren Freund halten. Zum Lohne dafür wolle er sie beide prellen, und Gripes Tochter gewinnen.

Rrr, ein ander Bild! Eine neue Scene. Lelia und ihre Amme, Blumen sammelnd. Lelia, das Gespräch beginnend, declamirt:

„See, how the earth this fragrant spring is clad,
And mantl'd round in sweet Nymph Flora's robes.
Here grows the alluring rose, sweet marrygolds,
And the lovely hyacinth. Come, Nurse gather.
A crown of roses shall adorn my head;
J'll prank myself with flowers of the prime,
And thus J'll spend away my primrose-time."

Hier sind die „thefts" wider sehr „open." Die beiden Verse: „Here grows the alluring rose" usw. sind unverkennbar mislungene Nachahmung der zarten Beschreibung Oberons, Midsn. H. 1: „J know a bank where the wild thyme blows" usw., und der Vers: „A crown of roses" usw. durch Titanias Worte (ebendas.) eingegeben: „on old Hiems' thin and icy crown an odorous chaplet of sweet summer-buds is, as in mockery, set."

Die Amme stört Lelias kurze Sommerfreude sofort, indem sie ihr mittheilt, sie solle vermählt werden. „You must be match'd and married with a husband. Ha, ha, ha, ha; a husband i' faith." Als Schablone haben dabei wider shakespearesche Schöpfungen, die betreffenden Auftritte in Romeo u. J. gedient. Lelia meint. ein Gemahl wäre keine üble Sache, wenns nur der rechte wäre; aber die Amme eröffnet ihr, es sei Peter Ploddall, der Narr. Lelia erklärt das für unmöglich; ihr Vater treibe nur Scherz; ihre Neigung ziehe sie ganz zu Sophos hin. Und siehe da, Sophos ist da! Er

kommt akademisch über seinen Liebesgram monologisirend: „Optatis spes est non ulla potiri“ usw. Endlich bemerkt er Lelia, und es beginnt ein rhythmischer Dialog zwischen beiden, welchen mehrfache Zwischenbemerkungen der Amme unterbrechen. Der ganze Dialog besteht aus Declamationen ohne dramatische Pointe. Die Handlung stagnirt unterdes vollständig, und wird selbst am Schluße nicht weiter geführt. Ich will nur folgende Passage hervorheben:

Lelia. Sweet Sophos, welcome be to Lelia.
Fair Dido, Carthaginians' beauteous queen,
Not half so joyful was, whenas the Troyan prince
Aeneas landed on the sandy shores
Of Carthage's confines, as thy Lelia is
To see her Sophos here arriv'd by chance.

Sophos. And bless'd be chance that has conducted me
Unto the place where J might see my dear,
As dear to me as is the dearest life.

Nurse. Sir, you may see that fortune is your friend.

Sophos. But fortune favours fools.

Es darf ms. Es. als zweifellos betrachtet werden, daß diese Passage eine Stichelei auf Shakespeare ist; daß ihm namentlich die Worte: „fortune favours fools“ gelten, und zu diesem Behufe auch der akademische Vergleich mit der Dido in Lelias Rede angebracht ist. Die marlowe-nashsche Didotragödie war ja damals noch lange nicht vergeßen, und zwar am allerwenigsten von den Peele und Genoßen. So viel wenigstens steht fest, daß Shakespeare die geistreiche Unterhaltung der Drei in der Unterhaltung Falstaffs mit Frau Ford, Lust. Weiber, III. 3 [1]), mit scharfem Sarkasmus satirisirt hat. Falstaff sagt dort u. a., nachdem er der „geliebten“ Frau akademische Unterweisung gegeben, wie sie am besten die Einfachheit ihrer Natur verhunzen, sich zum „Euphuismus“ aufschwingen könne: „J see what thou wert, if Fortune thy foe were not, Nature thy friend.“ Malone, Nares (Glossary, s. v. fortune), und ihnen nach Delius u. a.[2]) haben geglaubt, zur Erklärung dieser lezteren Stelle auf ein altes Lied zurückgreifen zu sollen, dessen erste von Malone wider entdeckte Strophe (nach Nares) lautet:

„Fortune, my foe, why dost thou frown on me?
And will my fortune never better be?
Wilt thou, J say, for ever breed my pain?
And wilt thou not restore my joys again?“

Ich selbst habe mich, Weit. Beitr., a. a. O., dieser Ansicht angeschloßen, muß aber doch jezt nachträglich sie für irrthümlich er-

1) Vergl. Weit. Beitr., II. 78.
2) Merkwürdiger Weise aber nicht Collier, der ms. Es. die Stelle vollkommen richtig interpretirt.

klären. Peele fußt allerdings auf jenem Liede; Shakespeare dagegen hat damit wenigstens direct nichts zu schaffen, sondern mit Peele. Seine satirische Parodie der peeleschen Scene giebt es deutlich zu verstehn, daß die Beschwerde der Akademiker über die Wirkungslosigkeit ihrer euphuistischen Künste seit seinem Auftreten ungerecht sei, weil nicht jene Dressur, sondern lediglich das zarte Naturgefühl den Künstler mache. Eben deshalb hat Shakespeare, der mit dem Unglück ganz anders gerungen hatte, wie Peele und seine Genoßen, in Falstaffs Worte den künstlichen Doppelsinn gelegt: Sieh doch, was würde aus dir werden, wenn nicht die Feindseligkeit der Glücksgöttin deine edle Natur anspornte und immer entschiedner zur Geltung brächte.

Gegen den Schluß der zulezt besprochenen Scene treten Lelia und die Amme ab, Sophos erquickt uns aber noch mit einem Monologe, dessen ganzer thatsächlicher Gehalt darin besteht, daß er beschließt, die günstige Gelegenheit, die sich ihm etwa bietet, um Lelias Hand anzuhalten, nicht ungenuzt vorübergehn zu laßen. Irgend eine greifbare Gestalt gewinnt der Plan nicht, so daß wir am Schluße der Scene gar keine Vorstellung davon haben, wie die Reise nun weiter gehn wird. Aber wir werden in eine vierte Scene versezt, wo wir den alten Gripe und den alten Ploddall mit Churms und Will Cricket antreffen. Der Dialog wird durch folgende inhaltreiche Rede Gripes eröffnet:

„Neighbours Ploddall, and master Churms, you're welcome to my house. What news in the country, neighbours? You are a good husband (Landwirth); you have done sowing barely, J am sure."

Was sollen nun diese Worte, auf die die Angeredeten natürlich nichts weiter zu erwidern haben, als: Buh und Bah? Shakespeare sagt in seiner Dedicationsschrift zu Venus u. Ad. an Southampton: „if the first heir of my invention prove deformed, J shall be sorry it had so noble a godfather, and *never after ear so barren a land*, for fear it yield me till so bad a harvest." Das soll hier persiflirt werden, indem von dem Schleicher und Intriganten Churms und dem geizigen Ploddall gesagt wird: „you have done *sowing barely*, J am sure", d. h. ihr werdet schon versucht haben, euer Schäfchen auf ähnliche Weise zu scheren!

Nachdem dieser interessante Punkt erledigt ist, fragt Gripe den Churms widerholt, ob seine Schuldner bereits bezahlt haben? Churms verneint abermals, und räth zur Geduld. Dann öffnet der alte Ploddall sein weises Sprechorgan, und sagt ebenfalls zu Churms: „Here's this good fellow — nämlich Will Cricket — too, master Churms; J must e'en put him and his father over into your hands; they'll pay me no rent." „Good-fellow", das Wort ist gut angebracht! nun kann Peele die Humorschleusen seiner Wortfabrik öffnen. Will Cricket erwidert: „This good fellow quoth a? J scorn that base, broking, brabbling, brawling, bastardly bottle-

nos'd[1]), beetlebrew'd, bean-bellied name! Why, Robin Goodfellow is this same cogging, pettifogging crackrope's[2]) calf's-skin's companion — d. h. des Churms. — Put me and my father over to him? Old Silver-top, an you had not put me before my father, J would have" — Ploddall ist begreiflich sehr neugierig, was er „would have", und erhält auf desfallsige Anfrage die entsezliche Antwort: „J would have had a snatch at you, that J would." Robin erzählt, Midsn., III. 2, dem Oberon von der Flucht der Genoßen Bottoms:

„Their sense thus weak, lost with their fears thus strong,
Made senseless things begin to do them wrong;
For briers and thorns at their apparells *snatch*" usw.

Das ist die ganze Pointe, die in den Worten des wizigen Will Cricket liegt. Aber Peele sucht die Sache noch weiter auszubeuten, und läßt deshalb den Churms fragen: „What, art a dog"? worauf Will antwortet: „No, if J had been a dog, J would have snapp'd off your nose ere this; and so J should have cosen'd the devil of a mary-bone." Wider eine hübsche Wortbildung von Peele: „mary-bone", d. h. ein Bein, eine Reliquie von der Jungfrau Maria, vermuthlich eine sinnige Anspielung auf Shakespeares jungfräulichen Ehestand, und seine Verherrlichung des jungfräulichen Sinnes im Sommernachtstraum.

Nachdem Will Cricket seine Rede beendet hat, fängt der alte Gripe an zu gähnen, und fordert ihn auf, lieber „a cup of sack" aus dem Hause für ihn und seine Gäste herauszuholen. Das giebt Anlaß zu neuen anmuthigen Possen. „Would you have a sack, sir?" fragt Will, und als Gripe erwidert: Nein, „a cup of sack, to drink", meint Will weiter: „O, J had thought, you would have had a sack, to have put this law-cracking cogsoisch[3]) (!) in, instead of a pair of stocks." Im Vorspiel zur Didotragödie sagt Venus, wie wir oben, S. 96, gesehen haben, u. a.: „Poor Troy must now be *sack'd* upon the sea"; darauf spielt dieser Wortwiz an. Churms soll dadurch mit dem Aeneas der Dido-Tragödie identificirt, und zugleich angedeutet werden, er habe in jener Rolle gewißermaßen öffentlich im Stock (stocks) ausgesessen. Möglicher Weise soll in dem „stocks" auch noch eine Anspielung auf

---

1) Von Shakespeares Bardolph entlehnt! Alles übrige ist schaler, leerer Wortschwall.

2) Scheint Stichelei auf Shakespeares Verhältniß zu den Gebrüdern Harvey zu sein. Vergl. das Lied in Lillys Mutter Bumby, Weit. Beitr., I. 85 f.

3) Ganz außerordentliche Wortfügung, zusammengesezt aus dem verb. to cog = durch Schmeichelei abschwazen, dem Adverb. so und der Adjectivendung ish. Mehr ist nicht zu verlangen. Möglich, daß Shakespeare deshalb mit den Falstaff bei der lezt besprochenen Gelegenheit, Merry Wivet, III. 3, bramarbasiren läßt: J cannot *cog*, J cannot prate.

Shylocks „stock of Barrabas“ liegen. Mit Recht belohnt Gripe diese ungewaschenen Hanswurstiaden mit dem Befehl: Pack dich! „Get thee in, J say“; leider aber giebt er damit dem Hansnarren Gelegenheit, noch einen stumpfen Bolzen auf einen Wiz Shakespeares in Wie es euch gefällt, nämlich auf Rosalindens Vergleich gewißer (akademischer) Reimereien mit dem „Butterfrauen-Trab“, abzuschießen, indem er sagt: „Into the buttery, you mean“? Ja, ja, erwidert Gripe verdrießlich; und der Schlingel, der doch nun einmal das lezte Wort behalten muß, tritt endlich ab, mit der Bemerkung: „J'll make your hogshead of sack rue that word.“ Nämlich vom „Butterfrauen-Trab.“ Peele kommt wirklich noch ein Mal darauf zurück.

Dafür, daß wir diesen unausstehlich langweiligen Schwäzer auf einen Augenblick los sind, belohnt uns der Verfaßer mit einem absolut inhaltleeren Zwiegespräche zwischen Gripe und dem alten Ploddall über die projectirte Heirath; wir haben aber den Rest desselben noch nicht heruntergewürgt, als wir zu unserem Entsezen schon wider lesen: „Enter Will Cricket and a boy with wine and a napkin“. Die „neighbours“ trinken nun zusammen mit Churms auf das beabsichtigte Heirathsgeschäft; als aber lezterer ebenfalls die Kanne ansezt, ruft ihm der weise Will zu: „Lawyer, wipe clean — d. h. reinige dich! — Do you remember“? Was soll das heißen? fragt der Recorder, und erhält die Antwort:

„Why, since you were bumbasted that your lubberly legs would not carry your lobcock-body (!); when you made an infusion of your stinking excrements (!) in your stalking increments. O, you were plaguy-fray'd, and fowly raid“.

Lillys Angriff auf Shakespeare im Midas soll durch dies Gevatterngezischel in Erinnerung gebracht werden als eine That von vernichtender Energie, die fast an diejenige des Wlly beg. heranreicht. Die Methode hat etwas Straßenbubenmäßiges, wie denn auch die Worte, deren sich Peele bedient den niedersten Volksschichten entlehnt sind. Der Midas war längst durch diejenigen Stücke Shakespeares poetisch wie moralisch vernichtet, gegen welche unser tapferer St. Georg als echter Don Quixote anstürmt, nämlich durch den Kaufmann v. V. und den Sommernachtstraum, und gleichwohl wird hier noch nach echtester Bedientenweise hinter ihm her geschimpft: „you were bumbasted that your lubberly legs would not carry your lobcock-body!“ Der Ausdruck „bumbasted“ schielt, wie ich vermuthe, mit nach Lillys Mutter Bumby hinüber, soll aber auch ausdrücken, daß dieser gewaltige Komiker Shakespeare in der Figur des Motto als Harlekin auf die Bühne gebracht habe. Die infusion of stinking excrements geht auf den rothen Gaunerbart des Autolycus, der ja den Lilly so puterwüthig gemacht hatte, und die „stalking increments“, die Erträgniße der Hirschjagd, gehn auf den Klatsch über Shakespeares Wilddieberei usw., den Lilly zum Stoff seiner sauberen Allegorie gewählt hatte. Du warst so zer-

schlagen, ruft Peele frohlockend aus, daß man dich wie einen mit ansteckender Krankheit Behafteten floh — you were plaguy-fray'd — und warst zur Zielscheibe gemacht, wie der Adler beim Vogelschießen — „fowly raid". Die leztere Bemerkung bemüht sich, noch nachträglich Shakespeares Wiz „advocate is the court-word for a pheasant", den Lilly so überaus schlecht parirt hatte[1]), auf den Erfinder selbst zurückgleiten zu laßen. Ms. Es. aber freilich doch recht vergeblich.

Der alte Gripe befiehlt, damit doch irgendwie gehandelt wird, dem vorlauten Heimchen sein Gezirp zu laßen, und dann fangen die alten „Drähnpeter", wie Fritz Reuter gesagt haben würde, wider ihre Kohlerei von dem Heirathsproject an. Auch da mengt sich wider Cricket ein, und erzählt den beiden Alten, daß Sophos ein Liebesverhältniß mit Lelia unterhalte; aber man kann sich nach dem, was wir von dieser „pleasant" comedy bereits kennen gelernt haben, denken, daß sie dadurch in keiner Weise „more pleasant" wird. Am Ende gehen Gripe, Ploddall und Churms aus einander, ohne daß irgend ein Plan entworfen ist; die Fortführung der Handlung würde also gewiß etwas Ueberraschendes für uns haben, wenn das Stück nur das geringste Interesse einzuflößen vermöchte. Vorläufig müßen wir es jedoch hinnehmen, daß wir wider mit einem Haufen vollkommen plan- und wizloser Anspielungen in Gestalt eines Selbstgesprächs heimgesucht werden, welches der Clown Will Cricket hersagt. In diesem öden Monologe macht Peele auch den Versuch, Thisbes Sterbeklage zu travestiren, und das ist ein Punkt, den ich wenigstens der Sache halber hervorheben will. Cricket, der im Begriff ist, sich zu Pegs Mutter zu begeben, um um Peg anzuhalten, meint: „But stay, J'll see how J can woo, before J go; they say, use makes perfectness. Look you now; suppose this were Peg. Now J set my cap o' the side on this fashion; (do you see?); then say J:

Sweet honey, loony (!), sugar-candy Peg,
Whose face more fair, than Brock, my father's cow;
Whose eyes do shine,
Like bacon rine,
Whose lips are blue
Of azur *hue*,
Whose croocked nose down to her chin does bow —

For you know, J must begin to commend her beauty; and then J will tell her plainly that J am in love with her over my high shoes,"

Nachdem Will Cricket endlich mit seinem Nonsens fertig ist, tritt Robin Good-fellow auf und gesellt sich zu ihm mit folgender Frage: „How now, sirrah? What make you here, with all that

1) Vergl. Weit. Beitr., I. 36 u. 61.

timber in your neck?" Daß damit eine Anspielung auf den Löwen der Rüpeltragödie des Sommernachtstraums beabsichtigt ist, ahnt man allerdings ungefähr; wie aber diese Anspielung hier möglich, was die sinnlosen Worte: „with all that timber on your neck" sagen sollen, danach forscht man vergeblich, und kommt höchstens zu der nebelhaften Vermuthung die travestirte Sterbeklage des Pyramus solle mit der Hobelspähnmähne des Schreiners Gemüthlich verglichen, gleichgestellt werden. Eben deshalb läßt Peele auch wohl Will Cricket auf Robins Frage erschreckt vor sich hin sagen: „Timber? 'Sounds, J think he is a witch. How knew he this were timber?"

Der Auftritt zwischen Robin und Will ist im übrigen ohne allen Inhalt, bloßes Geplapper, das nicht einmal mehr Anspielungen enthält[1]), und zu keinem anderen Ziele führt, als daß Robin dem Will befiehlt, er solle an Churms bestellen, Robin wünsche ihn zu sprechen! Damit werden wir denn endlich den langweiligen Clown Will Cricket los. Robin schickt ihm noch folgende stolze Bemerkung nach: „Mass, the fellow was afraid. J play the bug-bear whereso-e'er J come, and make them all afraid"; Worte, die anscheinend den Schluß der schönen Rede des Theseus, Midsn. V, am Anf.:

„And in the night, imagining some fear,
How easy is a *bush* suppos'd a *bear*?"

als Prahlerei verhöhnen sollen. Unmittelbar darauf erscheint aber Churms, ungerufen, aus freien Stücken, und so nachträglich noch die Unentbehrlichkeit des voraufgegangenen Auftritts zwischen Robin und Will Cricket ins hellste Licht sezend.

„Fellow Robin, God save you", grüßt Churms höchst vergnügt. „J have been seeking for you in every ale-house in the town." Peeles Robin Good-fellow ist also kein elfischer Poltergeist, kein puck, sondern ein faulenzender Kneipenstrolch und Gelegenheitswahrnehmer, wie auch Herr Churms. Peeles Robin merkt auch sofort, daß irgend eine Gewinn verheißende Schmuzerei eingefädelt ist, und fragt daher hastig, und ohne daran zu denken, daß er selbst eigentlich ein Anliegen an Churms hatte: „What, master Churms? What's the best news abroad? 't is long, since J saw you." „J have a matter to impart to you", berichtet nun Churms, „wherein you may stand me in some stead, and make a good benefit to yourself. If we can deal cunningly, 't will be worth a double fee to you, by the Lord." Das Geschäft, wozu Churms

---

1) Oder doch? Will lügt dem Robin vor, er komme aus dem Bierhause, und habe den Weg verloren. Was soll das? Bottom sagt bekanntlich, Midsn. III. 1, zu Titania: „if J had wit enough to get out of this wood, J have enough to serve my own turn". Das ist wohl der Grund, weshalb Will hier plözlich, da er mit Robin zusammenkommt, den Weg verloren haben muß.

den Robin gebrauchen will, trägt dem lezteren eine graunvolle — unsinnige — Entlarvungsscene als Gauner ein, die selbstverständlich auf Shakespeares Puck gemünzt ist; daher in der Rede von Churms die plumpe Doppelsinnigkeit der Worte „wherein you may stand me in *some*, d. h. in Shakespeares Robins, stead". Robin beachtet das jedoch nicht, sondern, getrieben durch plebejische Gewinnsucht und Ränkesucht, erklärt er sich von der Partie, und wenn es selbst gelte, den eignen Vater zu betrügen; „and for cunning", schließt er selbstbewußt seine Erklärung, „let me alone" (laß mich nur gewähren)! Churms macht darauf den Robin damit bekannt, daß der alte Gripe und Ploddall verabredet hätten, Lelia mit Peter Ploddall zu verheirathen; daß Lelia diesen stumpfsinnigen Narren jedoch nicht wolle, sondern den gelehrten Sophos innig liebe, und von ihm ebenso geliebt werde; daß dieser jedoch arm sei, und in Folge dessen nicht die geringste Aussicht habe, von Gripe, der ja nur für Geld Sinn habe, zum Schwiegersohn angenommen zu werden. Welche Rolle soll denn aber ich in diesem Handel spielen? fährt Robin sehr natürlich dazwischen; anstatt aber einfach und plan zu antworten, giebt Churms eine weitere Auseinandersezung, die formal so viel charakteristisches Peelesches bietet, daß ich sie ganz mittheilen will. Er sagt: „Marry, thus, sir. (!) J am of late grown passing familiar with master Gripe; and for Ploddall, he takes me for his second self. Now, sir, (!) J'll fit myself to the old crummy churls' humours, and make them believe J'll persuade Lelia to marry Peter Ploddall, and so get free access to the wench at my pleasure. Now, o' the other side, J'll fall in with the scholar, and him J'll handle cunningly too. J'll tell him that Lelia has acquainted me with her love to him; and for

> Because her father much suspects the fame,
> He mews her up, as men do mew their hawks;
> And so restrains her from her Sophos' sight.
> J'll say, because she does repose more trust
> Of secrecy in me, than in another man,
> In courtesy she has requested me
> To do her kindest greetings to her love."

Damit ist Robin, was seine Frage betrifft, noch genau ebenso klug wie vorher, und da auch die weiteren wortreichen aber inhaltsleeren Auseinandersezungen von Churms, die beiläufig bemerkt, wider in Prosa gehalten sind, in dieser Beziehung keine „Remedur" eintreten laßen, so ist er so frei, „auf die Sache zurück zu kommen"; und nun endlich legt Churms wirklich seinen „Plan" dar. Derselbe ist aber bei Licht betrachtet nichts weiter, als eine in die philiströseste Prosa übertragene Travestie der Actionen von Oberon und Robin im Sommernachtstraum. „Marry, as J play with the one hand, meint der weise Churms, play you with the other. Fall you aboard with Peter Ploddall; make him believe, you'll work

miracles (!), and that you have a powder will make Lelia love him. (!) Nay, what will he not believe, and take all that comes? (!) (You know my mind.) (Ah!) And so we'll make a gull of the one, and a goose of the other. (!) And if we can invent any device (!) to bring the scholar in disgrace with her — ein „device" etwa wie Oberons Vision! — J do not doubt, but with your help to creep between the bark and the tree, and get Lelia myself." Gewiß ein wunderbar praktischer, höchst verständiger Plan. In der That, es ist nicht zu leugnen: „his thefts were *too* open."

Robin, dessen närrische Weisheit derjenigen seines Spießgesellen Churms vollkommen die Wage hält, hat schon das „device" fertig in der Tasche: „J'll frame an indictment against Sophos, in manner and form of rape; and the next law-day you shall prefer it, that so Lelia may loath him, her father still deadly hate him, and the young gallant, her brother utterly forsake him". Das Wort rape ist hier genau in dem Sinne wie im Titel von Shakespeares Romanze „The rape (Nothzucht) of Lucrece" gebraucht, an den sogar zweifellos gedacht ist; und so sind wir denn glücklich auch bei der elenden Travestie von Oberons Vision angelangt. Diese leztere erhebt ja gegen den „scholar" Lilly und die übrigen Akademiker die Anklage auf poetischen, bez. dramatischen „rape", verübt an der Keuschheit der Muse im Liebesdienste advocatorischer Tendenz! Auf die Idee des Device des peeleschen Robin konnte überhaupt nur ein völlig leerer Schädel fallen; der Verfaßer aber nimmt unmitelbar hinterher eine Wendung, die eine wahrhaft ungeheuerliche Dummheit ist. Shakespeares Anklage, wenn man einmal so trivial reden soll, ist in sich durch ihre historischen Beziehungen vorzüglich begründet; sie hat die Frage: wo sind die Beweise? durchaus nicht zu scheuen; wohl aber das sinnlose Device Peeles; dennoch wendet sich derselbe jezt der Frage zu: ja, wie beweisen wir aber unsre Anklage? und zwar wendet er sich ihr zu in dem Wahne, von dieser Seite her einen Hauptstreich gegen Shakespeare führen zu können, und ohne zu merken, daß er nur sich selbst einen laut schallenden Backenstreich versezt. Sehr naiv läßt er Churms die Frage stellen: „But how shall we prove it?" um darauf durch Robins Mund die wahrhaft knotige Antwort zu geben: „'Sounds, we'll hire some strumpet or other to be sworn against him". Dann aber schließt er die Scene ab, indem er triumphirend durch das Organ von Churms ausruft: „Now, by the substance of my soul, 't is an excellent device"[1])!

1) Churms fügt hinzu: „Well let's in, J'll first try my cunning *otherwhise;* and *if all fail* we'll try this conclusion". Damit ist dem ganzen Auftritt wider jede Bedeutung für die Fortführung der Handlung genommen, und die nun folgende Scene führt uns widerum in ganz neue Verhältniße ein. Auf diese Weise wird Scene mechanisch an Scene gereiht, ohne daß auch nur der geringste Zusammenhang hergestellt würde, der das Ganze als solches verbindet.

Neue Scene. Mutter Mitternacht, die Amme und Peg (Gretchen) treten auf. Die Tendenz des Auftritts ist rein travestirend, so daß wider jede Handlung fehlt. Aeußerlich ist dabei angeknüpft an die erste Expositionsscene des Sommernachtstraums, wo Aegeus seine Tochter Hermia und den Lysander vor Theseus verklagt; der Hauptsache nach aber ist Mutter Mitternacht der personificirte Sommernachtstraum, der darüber Klage führt, daß Grete sich seinem Geiste nicht ebenso anpassen will, wie es Hermia und Helena thun, nachdem die Elfen ihren Spuk mit ihnen getrieben. Die geistige, oder richtiger moralische Metamorphose, welche der Elfenzauber in jenen Mädchen bewirkt, und an dem auch Lilly sein leztes Restchen Wiz in der Komödie „Verwandlung der Liebe“ [1]) zerrieben hat, ist also das eigentliche Ziel der Travestie und der damit beabsichtigten Satire. Mutter Mitternacht beginnt den Dialog, indem sie Gretes Mutter, der Amme klagt, Grete wolle sich durchaus nicht dem fügen, was sie ihr vorschreibe. (She'll not be ruled by me.) Inwiefern nicht? fragt die Amme, und die Antwort lautet: „Faith, she neither did, nor does, nor will do anything“; d. h. sie hat gelitten, leidet, und wird in alle Zukunft leiden an „love-in-idleness“! — Send her to the market with eggs, she'll sell them and spend the money. Send her to make pudding, she'll put in no suet. She'll run out o' the night a-dancing, and come no more home, till day peep. . . . Nay she'll camp, J warrant you; O, she has a tongue“ usw. Auf Bitten der Amme behält Mutter Mitternacht dennoch Greten behufs Besserung bei sich, und die beiden salbadernden Waschweiber ziehn wider ab, indem die Amme zu Grete sagt: „Come on, housewife; please your granam — eben die edle Matrone Mitternacht —, and be a good wench, and you shall have my blessing“. Die Fee, Midsn., II. 1, sagt, Robin bewirke, daß das „housewife“ beim Buttern keine Butter erhalte, obwohl es sich außer Athem arbeite. Deshalb wird Grete hier ebenfalls von ihrer Mutter „houswife“ genannt; sie soll durch Tante Mitternacht dahin gebracht werden, daß sie den Robin „Hobgoblin“ und „sweet Puck“ nennt, damit er ihre Arbeit thue, wie jene Fee erzählt, und sie Glück habe. Bis jezt ist sie noch nicht so weit, und kocht deshalb Pudding ohne Zuthat von Fett; eine elende Travestie des niedlichen Verses in jener Rede der Fee: Are you — Robin — not he that „sometime makes the drink to bear no barm?“

Grete ist froh, daß sie die beiden Alten vom Halse los ist, und philosophirt, nachdem sie ihr aus den Augen sind: „Who would live under a mother's nose, and a granam's — Mutter Mitternachts! — tongue? A maid cannot love, or catch a lip clip, or a lap clap; but here's such tittle tattle, and: Do not so, and: Be not so light; and: Be not so fond; and: Do not so kiss; and: Do not love, and J cannot tell what. And J must love, an J hang for't.

1) Vergl. Weit. Beitr., I. 101 ff.

A sweet thing is love,
  That rules both heart and mind;
There is no comfort in the world
  To women that are kind."

Daß auch diese Waschweibertrivialitäten die angedeutete travestirende Tendenz verfolgen, brauche ich nicht weiter auszuführen. Darauf möchte ich aber ausdrücklich aufmerksam machen, daß die Worte: „here's such tittle-tattle" durch Shakespeares Wintermärchen eingegeben scheinen. Dort sagt, IV. 3, der junge Schäfer zu Mopsa und Dorcas, die in einem recht zarten gegenseitigen Aufgebot verbißen sind: „Js there no manners left among maids? Will they wear their plackets, where they should bear their faces[1])? Is there not milking-time, when you are going to-bed, or kiln-hole, to whistle off these secrets, but you must be *tittle-tattling* before all our guests?" usw.

Grete monologisirt nun noch ein kurzes Weilchen, das Grundthema der pleasant comedy „Nichts und wider Nichts" immer von neuem variirend, und dann kommt sogar noch der langweilige Clown Will Cricket dazu und unterstüzt sie in dieser bedeutenden Thätigkeit. Eine kurze Passage des daraus entsproßenden Nichtigkeits-Dialogs ist Shakespeares Wie es euch gefällt entlehnt, woran sich ein Versuch schließt, Bottoms schöne Erzählung von seinem Traume im Schoße der Titania zu travestiren. Ich will die Passage mittheilen, weil sie einen neuen starken Beleg dafür bietet, daß „his thefts were too open." Der Abschnitt lautet:

Will Cricket. Will you look merrily on me, and love me then?
Peg. Faith, J care not greatly, if J do.
Will Cricket. Care not greatly, if J do? What an answer is that? If thou wilt say: J, Peg, take thee, William, to my spruce husband —
Peg. Why, so J will. But we must have more company for witnesses first.
Will Cricket. That needs not. Here's good store[2]) of young men and maids here.
Peg. Why then; here's my hand.
Will Cricket. Faith, that's honestly spoken. Say after me: J, Peg Pudding, promise thee, William Cricket, that J'll hold thee for mine own sweet lilly[3]), while J have a head in mine

1) Wollen sie sich gegenseitig die Unterröcke zerreißen, während sie dadurch ihre Schande (Schwangerschaft) bloßstellen würden?

2) store steht hier offenbar im Sinne von Lagerhaus, Unterkunft. Die Anspielung auf Shakespeares voreheliches Verhältniß zu Anna Hathaway scheint mir unverkennbar; daher auch wider: take thee, William, for my spruce husb.

3) Hier geht die Travestie von Bottoms Rede an. Lilly steht statt Willy.

eye, and a face on my nose, a mouth in my tongue, and all that a woman should have from the crown of my foot to the sole of my head. . . . Come, my heart of gold, let's have a dance at the making up this match. Strike up, Tom Piper.

(They dance.)

Nach dem Tanz beglückt uns Will Cricket noch durch eine inhaltlose Bemerkung, dann aber dadurch, daß er mit seiner Peg verschwindet.

Diese Stelle macht in mir eine Vermuthung rege, die ich nicht unterdrücken, aber auch eben nur hier aussprechen mag. Peele nämlich scheint seinen Clown Will Cricket als possenhaftes Gegenstück zum Theseus des Sommernachtstraums und seine Jungfer Grete als possenhafte Travestie der Hippolyta erschaffen zu haben, wenn man einen solchen Ausdruck auf embryonische Gestalten wie diese und ein unverarbeitetes, nirgends zu geformter Klarheit durchgedrungenes Gewirr wie die „pleasant comedy of Willy beguiled" anwenden darf. Ich stüze diese Vermuthung, die bei dem soeben hervorgehobenen Mangel der ganzen Dichtung selbstverständlich sehr wenig Anspruch auf den Charakter Festigkeit hat, vornehmlich darauf, daß Grete zum „houswife" bei Mutter Mitternacht gemacht ist; daß ferner hier der Tanz eingefügt ist, der mir eine doppelte Travestie sein zu sollen scheint, nämlich die Travestie des Rüpeltanzes und zugleich des Feentanzes am Schluße des Sommernachtstraums; und endlich darauf, daß an dieser Stelle die faselnde Travestie von Bottoms Rede, die ja ebenfalls auf den Schluß des Sommernachtstraums hinweist, angebracht ist. Troz aller Elendigkeit des Stücks, würde das immerhin von historischer Wichtigkeit sein. Es spräche sich darin die Auffaßung aus, die ich stets vertreten habe, daß nämlich Theseus die Maske des Dichters selbst ist. Denn daß Will Cricket nur mit Rücksicht auf Shakespeare und den Sommernachtstraum seinen Namen erhalten hat, ist evident. Der Vorname Will spricht schon allein dafür, selbst wenn er nicht noch in so auffallender Weise durch den Titel „Willy" beguiled erläutert würde. Wir haben ja verschiedentlich gesehn, wie der lotterige Verfaßer den Vornamen gegen Shakespeare auszubeuten sucht. Cricket aber soll ein Feen- oder Elfenname sein, und ist auch als solcher von Shakespeare in den Lust. Weibern verwandt worden; und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach nicht ohne Rücksicht auf Peeles Will Cricket. Will Cricket ist aber auf alle Fälle nur der travestirte Theseus-Shakespeare, während die eigentliche Maske des großen Dramatikers in unserem Stücke der Recorder Churms ist.

Nachdem Grete und Cricket abgezogen, eröffnet sich eine neue Scene. Robin Good-fellow und Peter Ploddall treten auf. Lezterer fordert ersteren auf, ihm in seiner Werbung um Lelia beizustehn. Ha, meint Robin, Geld, und nochmals Geld, und widerum Geld! Der dumme Peter giebt ihm auch wirklich was; und das Gespräch,

was die beiden dann weiter führen, ist dieser Dummheit vollkommen ebenbürtig. Eine sehr lange Expectoration Robins darin ist, wie ich vermuthe, eine Stichelei auf die Reise nach Constantinopel, von der auch Nash im Pierce Pennyless, S. 17 [1]) in seinem Bramarbastone schwazt, und die später noch Ben Jonson zur Uebungsstation für seine ungemüthliche Komik und Wizelei in Every Man out of h. Humour erwählt hat [2]). Doch das muß hier auf sich beruhen bleiben, da die Sache ohnehin nicht genügend aufzuklären ist; beachtenswerth dagegen ist für uns die erste Versicherung Robins betreffs der Unterstüzung, die er seinem Clienten angedeihen laßen wolle, nachdem er den „Mammon“ erhalten. „Well, follow my counsel, sagt er zu Peter, and J'll warrant thee, J'll give thee a love-powder for thy wench, and a kind of nux vomica in a potion shall make her come off, i' faith.“ Ist es nicht ein ausgezeichnetes Wortspiel nox in nux zu verwandeln, und so aus dem Midsummernight's Dream eine nux „vomica“ zu machen? Peele muß der Sache aber doch noch nicht ganz getraut haben; denn er läßt den Peter erwidern: „Shall J trouble you so far, as to take some pains with me? J am loath to have the dodge.“ Das verb. to dodge bedeutet Spur folgen und äffen, und diesen Begriff auf die Phrase to have the dodge übertragen, passt sie vollkommen auf die Art, wie Shakespeares Robin den Lysander und Demetrius im athenischen Zauberwäldchen herumhezt. Darüber hat Robin allerdings ein Par recht unruhige Nächte gehabt, so daß Peter Ploddall wohl sagen kann, er wolle den Robin nicht gern beunruhigen, da er auf dem Wege solcher Heze nicht gern zu seiner Liebe kommen möchte. Wie fein aber ist Peeles Wiz, da die Phrase to have the dodge auch bedeutet: betrogen, und begaunert werden! Ließ sich wohl geschmackvoller zu verstehn geben, daß das ganze Zauberspiel Oberons und Robins mit den beiden athenischen Jünglingen eigentlich nur eine Prellerei der Zuschauer gewesen, das sie über den psychologischen und poetischen Werth dieser Jünglinge und die inneren Vorgänge ihrer Seelen getäuscht habe? Peele wird die Sache ganz anders anzufaßen wißen; wir werden es bald genug an seinem „calf's-skin“ Robin sehn.

Auch diese beiden Unterredner werden endlich ihr eigenes Zungendreschen müde, und machen deshalb bedeutenderen Geistern Plaz, nämlich den Herren Churms und Sophos. Was werden sie nicht Schönes mitzutheilen haben!

Churms. Why, look ye, sir; by the Lord, J can but wonder at her father. He knows, you be a gentleman of good bringing up — grade so wie Peele selbst —; and though your wealth be not answerable to his, yet, by heavens, J think you are worthy to do far better than Lelia. Yet J know, she loves you dearly.

1) Vergl. Weit. Beitr., I. 139.
2) Vergl. a. a. O., S. 260.

Sophos. The great barbarian emperor, Tamur Chan,
Joy'd not so much in his imperial crown
As Sophos joys in Lelia's hop'd for (!) love;
Whose looks would pierce an adamantine heart,
And make the proud beholders stand at gaze,
To draw love's picture from her glancing eye.

Das ist alles! Eine Strophe, die Marlowe auf Kosten Shakespeares zu feiern bestimmt ist, uud deshalb in diesem aller ungeeignetsten Zusammenhange den Tamburlaine und seine unfindbaren, also entweder eingebildeten oder gar erlogenen, Liebreize (!) in hochgeneigte Erinnerung bringt; ein Manöver, das zu Peeles Kunstgriffen in seiner antishakespeareschen Verkleinerungstechnik gehört hat. Die Strophe ist, wie alles Unwahre, eine ästhetische Nulllität, und sobald das Sommerwölkchen vorüber, sinkt die Diction wider zu jener Gemeinheit herab, die keinen Adel kennt. Gripe tritt auf und erklärt: Du bekommst Lelia nicht! Damit zieht Sophos ab, wie ein begoßener Pudel, oder — wenn man will — wie ein zwar akademisch gebildeter, aber im Grunde doch recht dummer Junge. Die Scene bleibt dann für die beiden Weisen Gripe und Churms frei, um uns dadurch zu erquicken, daß ersterer den lezteren bearbeitet, er solle seine Tochter für Peter Ploddall bearbeiten. Nachdem diese Arbeit verrichtet ist, gehn sie beide friedlich ihres Wegs.

Kaum aber ist uns vergönnt, aufzuathmen über diese überwältigende „pleasantry", die uns schon tausend Mal nicht vor Lachen, sondern vor Gähnen die Thränen in die Augen gebracht hat, so kommen schon Lelia und ihre Amme, um das leere Stroh weiter zu dreschen. Aber Peeles Vorrath von diesem Artikel ist zu ungemeßen; er schickt deshalb noch Peter Ploddall als Hilfsarbeiter. Lelia, die ich einzig liebe, seufzt dieser Conccurent des Sophos; und Leliachen weis nur das eine Mittel, den Strohkopf sich und uns abzuhalsen, daß sie ihn ihr Pätschchen küssen läßt, obwohl sich für die Personagen dieser „pleasant comedy" und ihren Dichter all dazu ein weit geeigneterer Körpertheil hätte zum „küssen" finden laßen. Indeß Peele weis uns zu entschädigen. Als Peter Ploddall den Rücken kehrt, legt er seiner bezaubernden Lelia genau dieselbe Betrachtung philosophischer Weisheit in den Mund, die durch ihr hausirendes Bettelngehn an der Hand der Akademiker, vor allen Peeles selbst, damals schon ihr leztes Restchen Schuhsohle verbraucht hatte; er läßt sie sagen:

„Farewell, Peter!
Thus lucre 's set in golden chair of state,
When learning 's bid stand by, and keeps aloof.
This greedy humour fits my father's vein,
Who gapes for nothing, but for golden gain."

Schön! Dieser Erzmidas! Sofort tritt Churms auf als lupus in fabula, obwohl er nichts weiter zu thun hat, als sich von der

„Amme“ als pettifogger, auf Deutsch als Zungendrescher, Rabulist ausschreien, und dann noch von den beiden Damen zur Rede stellen zu laßen, weil er nicht „echt“ gegen sie sei. Churms hat eine ganze Menge Worte, um das Gegentheil zu versichern; sogar einen Monolog hält er noch, nachdem es seiner Redekunst gelungen, die beiden „Dämlichen“ zu langweilen. Da aber Monolog wie Dialog nichts, gar nichts enthalten, so bleibt der Eindruck, daß der ganze Auftritt nur erfunden ist, um das Schimpfwort „pettifogger“ auszustoßen.

Es folgt ein neuer Auftritt, aber, wie es scheint, ohne eigentlichen Scenenwechsel. Lelias Bruder Fortunatus wird herein geschneit, aus dem Kriege heimkehrend und darüber monologisirend. Während seiner Declamationsarbeit sieht er Robin Good-fellow kommen, und tritt darauf — er weis nicht weshalb und wir erst recht nicht — beiseite. Robin gewinnt dadurch Gelegenheit, ebenfalls einen schmucken Monolog herzusagen, worin es u. a. heißt: „For Sophos, let him bear the willow garland — wie Dido nach der Schilderung am Anfange des 5. Akts des Kaufmanns v. V., und wie Ophelia in dem Augenblicke, da sie ertrank! — and play the melancholy malecontent, and pluck his hat down his sullen eyes, and think on Lelia in these desert groves; 't is enough for him, to have her in his thoughts, although he never embrace her in his arms. But now, there's a fine device comes into my head to scare the scholar. You shall see, J make fine — ah, very fine! — sport with him. They say that every day he keeps his walks amongst these woods and melancholy shades, and on the bark of every senseless tree engraves the tenour of his hapless hope — wie Orlando in Wie es euch gefällt. — Now, when he's at Venus' altar (!) at his oraisons, J'll put me on my great carnation nose, and wrap (!) me in a rowsing calf-skin-suit, and come like some hobgoblin, or some devil ascended from the grifly[1]) pit of hell, and like a scarbabe — oder Lysander und Demetrius im Sommernachtstraum — make him take his legs.“ „Sprachs, und schlug sich seitwärts in die Büsche“; hervor aber tritt „scholar“ Nr. II, genannt Fortunatus, vor Entrüstung über so grausige Büberei Feuer speiend, anstatt einfach zu sagen: Die Welt scheint in die Kinderwindeln zurückgefallen zu sein.

„And if you do“, hebt der pathetische Bummler an, „by this hand, J'll play the conjurer!
Blush, Fortunatus, at the base conceit,
To stand aloof, like one that's in a trance,
And with thine eyes behold that miscreant imp,

---

1) Eigene Bildung Peeles. grif bedeutet nach Halliwell im Northumbr. Dialect „a deep valley.“ Daraus ist das schöne Adj. grifly geformt.

Whose tongue, more venom than the serpent's sting,
Before thy face thus taunts thy dearest friends“ [1]) usw.

Wessen Ohren aus diesem tief aufquillenden Herzenserguß nicht das echte Vorbild von Shakespeares Pistol heraushören, der hat keine zu verlieren.

Der edelmüthige Junge, der nur leider das Unglück hat, mit einem recht verfetteten Gehirn ausgestattet zu sein, „gelobt“ nun und „schwört“, „in the sight of heavens“

„By all the sorrows of the Stygian souls,
By Mars' his bloody blade (!), and fair Bellona's bowers“,
„these eyes shall never behold my father's face,
These feet shall never pass these desert plains (!),
And pilgrim-like J'll wander in these woods,
Until J find out Sophos' secret walks,
And sound the depth of all their plotted drifts.“

Damit löst nicht allein Peele sein Wort ein, er wolle uns nicht eher nach Hause entlaßen, als bis uns die Augen vor Lachen übergegangen seien, sondern es kommt auch endlich ein Mal so weit, daß das dürre Holz seines dramatischen Gebäudes die Knospe zu einer Handlung ansezt, aus der wir später wirklich einen Besenstiel von Action aufwachsen sehn werden. Vorläufig muß freilich der Saft noch ein Weilchen wurzelabwärts getrieben werden, und zu diesem Behufe wird unser Heißsporn wider hinter die Coulisse geschoben. Unsere Ungeduld kann ja leicht durch ein Glas Wasser wider bis zur vollen Apathie der langen Weile herabgedrückt werden. Nichts Wirksameres zu solchem Zweck, wie eine peelesche Clownscene; und siehe, sie folgt wirklich: „Enter Peg sola.

J' faith, i' faith, J cannot tell what to do;
J love, and J love, and J cannot tell who.“

Wie niedlich! Von diesem gereimten Nichts gehts dann zum reimlosen über, und dann steigert sich der Scherz zum „Enter Will Cricket and kisses her.“ Ebenbürtiges Geplapper folgt, das damit endet, daß William — mit sinnreichem Seitenblick auf seines großen Namensvetters eheliche Verhältniße — sagt: „Dost hear, Peg? If ever J forget thee, J pray God, J never may remember thee“, und daß Grete erwidert: „Peace, here comes my granam Midnight.“ Die leste Wendung ist dem Sommernachtstraum entlehnt, und nachgebildet, um einen flachen Hieb gegen diesen zu führen. Nachdem Shakespeares Robin, II. 1, in der von mir, Weit. Beitr., I. 70 ff., besprochenen allegorischen Rede der Fee, mit der er sich unterredet seine Wesenheit geschildert, und insbesondere gesagt hat,

---

1) „Ay, thine own father with reproachful terms“, läßt Peele den Satz schließen. Dabei muß er wohl ganz vergeßen haben, was für einen schäbigen Strumpf er aus dem „own father“ Gripe gemacht hat.

daß seine Koboldstreiche Machwerke wie Lillys Midas dem Gelächter überantworten, schließt er mit den Worten: „But room, fairy, here comes Oberon“, der strafende Rächer Oberon! Diese Wendung sucht der ungeschickte Peele hier nachzuahmen. Natürlich sollen aber Gretes Worte „here comes my granam Midnight“, nicht auf Mutter Mitternacht als Rächerin verweisen, sondern grade umgekehrt soll der lezteren als Vertreterin von Shakespeares Sommernachtstraum zu Leibe gegagen werden. Und auch darin zeigt sich wider das Ungeschick und die Unselbständigkeit Peeles in seiner ganzen Größe. In der ersten Scene des Kaufmanns v. V. legt Shakespeare dem Graziano die Worte [1]) in den Mund:

„O, my Antonio, J do know of these,
That therefore only are reputed wise
For saying nothing; when, J'm very sure,
Jf they should speak, 't would almost damn those ears,
Which, hearing them, would call their brothers fools.“

Der Saz ist nicht leicht verständlich, weil Shakespeare dabei einen moralischen Seitenhieb auf seine Gegner beabsichtigt hat, der nicht recht zu Grazianos Oberflächlichkeit passte; und weil er deshalb diese Nebenabsicht nur durch diejenige gedrechselte syntaktische Construction des Sazes erreichen konnte, die er gewählt hat. Meiner Auffaßung nach ist der Sinn der Worte folgender: Die Sorte von Leuten kenne ich recht gut (J do know of these), die nur deshalb für weise gelten, weil sie klug genug sind, zu schweigen. Diese Leute würden diejenigen Ohren in Verdammniß bringen, deren Eigenthümer die Gewohnheit haben, ihren Nächsten den Titel Narren anzuhängen; denn sie würden auch sie Narren nennen, sobald sie sie hörten. Das so schwer verständliche „'t would almost *damn* those ears“ ist die Stelle der bezeichneten polemischen Nebentendenz; und diese Worte sind — wie auch die Shakespeareforschung längst erkannt hat — gewählt mit Rücksicht auf das Bibelwort, Matth. 5, v. 22, wie ich sogar behaupte, in der bestimmten Absicht, die Gegner auf jene Bibelstelle zu verweisen: „But J say unto you, that whosoever is angry with his brother without a cause, shall be in danger of the judgement; and whosoever shall say to his brother: racha! shall be in danger of the council; but whosoever shall say: Thou fool! shall be in danger of the hell-fire.“ Diese Verweisung nun sucht Peele an dieser Stelle für sich und seine Genoßen gegen Shakespeare, insbesondere gegen den Sommernachtstraum auszubeuten, und dazu lenkt er mit der Wendung: „here comes my granam Midnight“ ein. Die Sache ist jedoch so erbärmlich ungeschickt angefangen, so ganz und gar dabei übersehn, daß Shakespeare nicht „Narr“ geschimpft, sondern in der Rüpeltragikomödie

1) Ich folge der alten, auch von Dyce und Delius adoptirten Lesart, die unzweifelhaft die einzig richtige ist. Auf die Textkritik kann ich hier jedoch nicht eingehn.

nur ein poetisch wahres Bild seiner Gegner geliefert, genau ein solches Bild, wie es dem Benehmen Peeles in unserem Stücke überhaupt, und in dieser nämlichen Scene insbesondere entspricht, daß unser Travestienstümper nichts weiter erreicht, als widerholt experimentel zu zeigen, wie vollkommen im Recht Shakespeare, und wie durchaus im Unrecht seine Gegner sind, bez. gewesen sind.

Mutter Mitternacht kommt wider als Controleurin Gretes, und ruft deshalb nach ihr. „Here, granam, ist die Antwort, at your elbow“ [1]). Darauf Mutter Mitternacht: „What makest thou here this twattle-light? J think, thou 'rt in a dream. J think the fool haunts thee.“ Das Wort twattle-light ist wider peelesches Machwerk; es bedeutet Zwerg- (twattle) Licht, d. h. die Mondscheinzeit der elbischen Zwerge. Daher dann das: J think, thou art in a dream (!), und: J think, the fool haunts thee. Die lezten Worte gehn selbstverständlich auf den shakespeareschen Elfen Robin Goodfellow; Will Cricket aber, der das nicht weis, bezieht sie auf sich, und damit sind wir auf dem Punkte, wohin uns Peele haben wollte. „'Sounds, fool in your face!“ fährt Will los. „Fool? A monstrous intitulation! Fool? O, disgrace to my person! 'Sounds, fool not me; for J can brook such a cold rasher, J can tell you. Give me but such another lorel, and J'll be thy tooth-drawer, ever of thy butter-tooth, thou toothless trot, thou“. Das verb. to brook wird nach Halliwell in Southamptonshire genau in dem Sinne gebraucht, wie wir vom brauen der Wolken reden; und diese Bedeutung hat Peele hier, wenigstens als eine auf den Sommernachtstraum anspielende Nebenbedeutung, hineingelegt. Wörtlich besagen die Worte: J can brook such a cold rasher allerdings: Ich kann solch Stück kalten Speck — wie den Titel Narr — hinterschlucken; daß aber das nicht der beabsichtigte Hauptsinn ist, liegt auf der Hand; und in der That führt die bezeichnete Nebenbedeutung von to brook zu einem ganz anderen Sinne. Ich kann einen derartigen kalten Sturz (rasher = rush) zusammenbrauen, d. h. einen so abkühlenden Sturzregen veranlaßen, meint Will, daß ich mich wohl für eine solche Titulatur rächen kann. Darin liegt aber ganz entschieden eine Anspielung auf Oberons Worte, Midsn., III. 2:

„Thou seest these lovers seek a place to fight,
Hie therefore, Robin, overcast the night,
The starry welkin cover thou anon
With drooping fog, as black as Acheron“.

Der zuerst hervorgehobene gewöhnlichere Sinn von Crickets Worten hat wider nur den Zweck eben dieser Anspielung einen hausbacken trivialen Beisaz zu geben, und dadurch Shakespeares Dichtung zu

---

1) Nach Halliwell bedeutet elbow auch promontory. Diese Nebenbedeutung ist hier zu beachten; „*your* elbow“ ist das Vorgebirge, von wo aus Oberon die kenilworther Festspiele usw. beobachtet hat.

beschmieren. Die späteren Worte Crickets: J'll be thy toothdrawer sind eine Anspielung auf den Barbier Motto in Lillys Midas und die langweilige Zahnausreißer-Allegorie durch die Lilly Shakespeare zu verhöhnen und zu ärgern sucht. (Vergl. Weit, Beitr., I. 49—56). Der ersten Anspielung wird aber sofort noch eine zweite nachgesandt, indem Cricket der alten zahnlosen Frau droht sogar ihren „Butterzahn" auszuziehn. Es handelt sich dabei wider um den „Butterfrauentrab"; und es verlohnt sich wohl der Mühe, bei dieser Gelegenheit die Sache etwas genauer anzusehn. In Wie es euch gefällt, III. 2, tritt Rosalinde auf, folgendes Gedicht lesend, das zweifellos entweder einem der Akademiker, und zwar unserem Peele, gradezu entlehnt, oder mindestens die Travestie eines solchen Liedes ist:

„From the East- to Western-Ind,
No jewel is like Rosalind.
Her worth, being mounted on the wind,
Through all the world bears Rosalind.
All the pictures, fairest lin'd,
Are but black to Rosalind.
Let no face be kept in mind,
But the fair of Rosalind."

Rosalinde fügt die kritische Bemerkung hinzu: „J'll rhyme you so eight years together, dinners, and suppers, and sleeping hours excepted; *it is the right butter-womans' rank to market.*" Hier steckt der böse „Butterzahn"[1]), der auch Peeles früher besprochene Travestie von As you like it, III. 3, sowie andere Sticheleien in unserer Komödie mit buttery usw. veranlaßt hat. Eben deshalb läßt auch Shakespeare, wie ich vermuthe, den Falstaff, Merry Wives. III. 5, sagen: „Jf J be served such another trick, J'll have my brains ta'en out, and *buttered.*"

Will Crickets Aufbrausen schüchtert natürlich Mutter Mitternacht sehr ein. „Nay, William", beschwichtigt sie, „pray ye, be not angry; you must bear with old folks; they be old and testy, hot and hasty" usw. Die ganze Pointe, wenn der Ausdruck solchem Werg gegenüber gestattet ist, liegt in den drei Worten testy, mürrisch, launisch, hot and hasty.

Der Alten begütigende Worte verfehlen ihre Wirkung nicht, namentlich da sie dem lieben „springold" — elender, lediglich des stichelnden gold halber beliebter Calembour für springal — gestattet, Greten dann und wann besuchen zu dürfen. Leztere meint darauf: „Granam, if you did but see him dance, 't would do your heart good; Lord, 't would make anybody love him, to see, how finely he'll foot it." Das substantiv. foot bezeichnet auch den Refrain

1) Vergl. auch Hertzberg, Sh. u. seine Vorläufer, Sh.-Jahrb., XV. 373, wo die Stelle in durchaus unrichtiger Weise benuzt ist.

eines Gesangs; es liegt also wider eine Stichelei auf den Tanz und Gesang der Elfen am Schluße des Sommernachtstraums vor.

Das stimmt die alte Wunderblume Mitternacht so gemüthlich, daß sie mit ihren beiden Schäfchen „Bier trinken“ geht. Glück zu!

Neue Scene. Peter Ploddall wird von seinem Vater in Gegenwart von Churms dem alten Gripe als Eidam vorgeführt, und Churms darauf von Gripe entsandt, Lelia herbeizuholen. Nachdem er gegangen, rühmt Gripe dem alten Ploddall gegenüber ihm nach: „Before God, neighbour, this same master Churms is a very good lawyer; for J warrant, you cannot speak anything, but he has law for it ad unguem.“ Ex ungue leonem. Der zweideutige Ausdruck soll sagen, Shakespeare verstehe alles, was die Akademiker vorbrächten, so zu benuzen, daß er ihnen die Löwenklaue zeigen könne, und dabei doch immer im Rechte zu sein scheine. Daß bei dem „ad unguem“ auch wider an den Löwen der Handwerker-Tragikomödie gedacht ist, scheint mir zweifellos.

Kaum hat Churms die Lelia hereingeführt, so wird sie auch schon wider fortgeschickt, weil sie ihrem Vater nicht willfährig ist. Hierauf noch ein kurzer inhaltloser Dialog, und dann alle bis auf Churms ab. Lezterer erzählt uns in einem Monologe, er sei besorgt gewesen, Lelia möchte ihrem Vater gehorchen. „But, to say the truth, meint er dann aber, she had little reason to take a cullian lugloaf, milksopslave, when she may have a lawyer, a gentleman that stands upon his reputation in the country; one, whose diminutive defect of law may compare with his little learning. Well, J see that Churms must be the man must carry Lelia when all is done.“ Die lezten Worte enthalten wider eine Anspielung auf die Rüpeltragikomödie des Sommernachtstraums, die zugleich deutlich erkennen läßt, welchen polemischen figürlichen Sinn Peele in das Werben des Churms um Lelia hat legen wollen [1]). Shakespeare ist ihm darin auch in den analogen Liebesverhältnißen der Lust. Weiber vollkommen gefolgt, und hat seinerseits den figürlichen Sinn noch viel deutlicher vorgekehrt, indem er der umworbenen Anna Page am Schluße der Komödie die Rolle der Feenkönigin zugetheilt hat.

Nachdem Churms mit seinem Monologe fertig ist, kommt, geleitet vom Zufall, der planlose Müßiggänger Robin Good-fellow zu ihm. Nach einem müßigen Gevatterschwaz erzählt Robin, was er mit Sophos vorhabe; ein Plan, den ja eben Churms selbst aus-

---

1) Lelia ist eigentlich als „Delia“, d. h. Cynthia, Titania zu verstehn; eine ähnliche Wortcorruption wie Churms, statt Charms. Die Idee der dreifachen Umwerbung Lelias ist offenbar dem Kaufmann v. V. entlehnt. Churms (Arragon) und Peter Ploddall (Marocco) unterliegen, weil sie nur eigennüzige Zwecke bei ihrer Werbung verfolgen; Sophos dagegen führt die Braut heim, wie Bassanio die Porzia, weil sein Werben ebenso rein ist, wie das des Bassanio.

geheckt hat, den Robin uns später dann nochmals in einem langweiligen Monologe vorträgt, und dessen Mittheilung wir hier nun zum dritten Male mit anhören müßen, ohne nur die geringste Anstalt zur Ausführung wahrzunehmen. Churms aber spielt den Entzückten. „J would thou couldst scare him out of wits" — einen Sophos, man denke; einen Bruder Peeles, der doch vor allem erst „into wits" hineingebracht werden müßte, um „out of wits" geschreckt werden zu können — „*then* should J have the wench". Die allegorische Bedeutung dieses Werbeverhältnißes tritt hier erst recht hervor.

Der Refrain, auf den auch diese Scene hinausläuft ist: Wir wollen kneipen gehn.

Darauf erscheint „Sophos solus" Natur kneipend und von Liebedusel bewältigt, den er auf akademische Art durch mythisch allegorische Verse bekämpft, oder vielleicht auch nur erzeugt. Lange hält er diese Thätigkeit absoluter Passivität des Geistes aber auch nicht aus, sondern — ein unsagbar schlaffes Subjekt, wie er ist — streckt er seine müden Glieder auf den Rasen nieder, und haucht jene Wehmuth, an die vielleicht Shakespeare noch gedacht hat, bei den Worten des Herzogs Orsino am Anfange von Was ihr wollt: „That strain again; it had a dying fall", in folgende zarten Verse aus:

„Methinks, J hear the silver-sounding stream
With gentle murmur summon me to sleep,
Singing a sweet melodious lullaby. (!)
Here will J take a nap (!), and drown my hapless hopes
In the ocean-seas of Never like to speed."

Nun entschlummert er. Beneidenswerther Mann, der Kummer und Gram einfach verschlafen kann!

Damit Sophos sich tüchtig in die reine Sophia zurückschlafen kann, schickt nun Peele einen unbekannten Herrn, Namens Sylvanus vor, der über dem guten Jungen einen längeren Monolog hält, worin u. a. die Verse vorkommen:

„Now, Morpheus rouse thee from thy sable den;
Charm all his senses with a slumbering trance,
Whilst old Sylvanus sends a lovely train
Of Satirs, Dryades, and wat'ry Nymphs
Out of their bowers (!), to tune their silverstrings." usw.

Wider also die kläglichste Entlehnung aus Shakespeares Sommernachtstraum, IV. 1, wo Oberon sagt:

„Titania, music call; and strike more dead
Then common sleep; of all these fine[1]) the sense";

1) Daß die theobaldische Emendation „five" statt fine misglückt ist, habe ich schon in einem älteren Werke auseinandergesezt. Oberon sagt: Titania, ruf Musik herbei, und seze du dann das Geschäft fort, den gemeinen

und später noch:

„Sound music! Come, my queen, take hands with me,
And rock the ground, whereon these sleepers be.“

Wenn Peeles Einfall aber auch nur Nachahmung ist, er wirkt doch so stark wie das Original. Sophos wird von der Nymphen-Musik mächtig gestärkt, so daß die Nymphen, die das selbst wißen, glücklicher Weise bald abziehn, und damit dem Gestärkten die Möglichkeit geben, sich durch einen akademischen Monolog bei ihnen in absentia zu bedanken.

Inzwischen findet sich das handelnde Princip dieser unter allen Umständen höchst merkwürdigen Komödie, Fortunatus ein, der — vom Standpunkte dieses Monologen-Conglomerats aus betrachtet — mit rastloser Energie sein Ziel verfolgt, und zu diesem Behufe auch den Sophos wirklich „aufsucht“, nicht bloß durch Zufall findet. Man sollte eine frische Scene des Widersehens erwarten; dann ginge jedoch die euphuistische Kunst der Akademiker in die Brüche, und somit muß die Sache anders angefaßt werden. Nach frostigem Gruß thut Fortunat die schwungreiche Frage: Du siehst schlecht aus, Sophos; wie gehts? Sophos antwortet in bombastisch euphuistischen Gleichnißreden, um zu sagen: Das kommt von der Liebe zu Lelia. Fortunat, der inzwischen ebenfalls geschlafen haben muß, vielleicht schon die mächtige Racherede gegen Robin im Schlaf hergesagt hat, erwidert: Liebst du sie? Und Sophos, mächtig vom Gefühl hingerißen antwortet:

„She, she it is, whose love J wish to gain,
Nor need J wish, nor do J love in vain.
My love she does repay with equal meed;
'T is strange, you'll say, that Sophos should not speed.“

Schlaf, d. h. die Träume der Gemeinheit, (des egoistischen Haßes usw.) zu erschlagen (scil. durch wirkliche Dichterträume). Reinige alle diese hier, nämlich Lysander, Demetrius, Hermia und Helena, von ihrer sinnlichen Bethörtheit. Der Ausdruck „common sleep“ erhält bald darauf eine praktische Illustration durch das, was Bottom über seinen „Traum“ uns verräth. Shakespeare persiflirt in „Bottom's Dream“ die Träume der Nash, Marlowe, Lilly usw., deren Inhalt angebliche Vergehungen des Dichters waren, mit denen es sich doch ganz anders verhielt. Deshalb läßt Shakespeare den Bottom sagen: „it shall be called Bottom's Dream, because it has *no bottom*“. Oberons „and strike more dead then common sleep“ bezieht sich formal auf die Sinnenreinigung, welche Titania mit den beiden Liebesparen vornehmen soll; in Wirklichkeit aber gehn die Worte auf die Vernichtung grade von Bottom's Dream, den ja Titania während der Zeit ihrer Verirrung eingegeben hat. Die Vernichtung geschieht später durch Aufführung der Rüpeltragikomödie. Dieser Zusammenhang erklärt den kläglichen Versuch Peeles die bezeichnete Passage des Sommernachtstraums durch seine Travestie ins Gemeine herabzuziehn.

Nämlich Sophos-Peele und Genoßen. Fortunatus läßt sich nun die Schauergeschichte erzählen „why Sophos should not speed.“ Geld, Geld, und immer wider Geld fehlt! sagt Sophos in verschiedenen bis zum Uebermaß der Langweiligkeit gedehnten, bombastischen Versen:

„My want of wealth is author of my grief;
Your father says, my state is too, too low.
The lofty eagle will not catch at flies.
Thrice three times Sol has slept in Thetis' lap,
Since these mine eyes beheld sweet Lelia's face.
What greater grief, what other hell than this,
To be denied to come where my belov'd is.“

Die reine Bettelmusik! — Keine Nebenbuhler? fragt Fortunat. Nur Peter Ploddall, sagt Sophos in lang gezogener Versdrahtrede. Nein, auch Churms, behauptet dagegen Fortunat, als vorsichtig kritischer Kopf jedoch hinzufügend: sofern ich richtig berichtet bin. Unmöglich! sagt der gutmüthig vertrauende Sophos. Aber Fortunat hat Weltblick, und allem Anschein nach auch die Groatsworth-Invective gelesen; denn mit dem Pathos und fast den Worten jenes Machwerks erwidert er:

„Well, trust him not. The tiger hides his claws,
Whenas he does pretend the greatest guiles.“

Bei dem ungeheuren Lärm, das die Groatsworth-Invective verursacht hatte, ist gar nicht daran zu zweifeln, daß grade die Worte daraus, die hier benuzt sind: „trust them not; for there is an upstart crow beautified with our feathers, that, with his Tygers heart, wrapt in a players hide, supposes“ usw., allgemein bekannt waren. Diese Stelle muß also gradezu mit Fingern auf Shakespeare gewiesen, es so gut wie mit dürren Worten ausgesprochen haben, daß Churms Shakespeare sein sollte, und damit auch, was das Werben des Churms um Lelia, sowie die Zurücksezung der akademischen Schlafmüze Sophos figürlich besagen solle.

Nach diesem außerordentlichen Kraftaufwande ist Peele so ermattet, daß er uns sofort wider in niedere Regionen versezen, mit einer Travestie einer bekannten Scene aus Romeo und Julia langweilen muß. Er schickt die Amme Lelias herein, nicht um wie Julias Amme eine Botschaft zu bestellen, sondern ganz in der Manier, wie er alle seine Personen auf die Bühne und darüber hin stolpern läßt. Was macht Leliachen? fragt Sophos, da die Amme doch nun einmal da ist. Diese aber antwortet in einem langen Sermon, der die bezeichnete Passage des Romeo in der stümperhaftesten Weise travestirt, indem sie ihm Vorwürfe darüber macht, so lange sich bei seiner Geliebten nicht haben sehn zu laßen. Sophos wünscht sich natürlich alle Steine des Schicksals an den Hals und so in das Schicksals-Meer, wo es am tiefsten, versenkt, wenn er aus Gleichgiltigkeit die Geliebte gemieden!

Selbstverständlich in euphuistisch pathetischer Rede. Später nimmt auch Fortunatus am Gespräche Theil, der vielleicht bis dahin Blumen gepflückt, oder nach Art der übrigen peeleschen Creaturen in die leere Luft gestiert hat. Unter der Zuhörerschaft Fortunats berichtet nun die Amme, Churms intrigire gegen Sophos. Wie, warum und wo? das wird verschwiegen, kann auch bei diesem Stücke, wo alles nur redet, niemand aber denkt oder handelt, unmöglich gesagt werden; indeß selbst diese durch gar nichts, als den guten oder bösen Willen des Verfaßers unterstüzte Ammenmittheilung bewegt das Herz des edlen Sophos bis zum Ueberschwellen, so daß sich der Strom seiner Wehmuthsrede in folgenden Versen ergießt:

Can falshood lurk in those enticing looks?
And deep dissembling ly, where truth appears?

Es heißt wirklich viel verlangt, daß wir einem rohen Buben wie dem peeleschen Churms „enticing looks“ zutrauen, und daß wir angesichts dieses grundgemeinen Lauerers das klägliche „where truth appears“ verstehn sollen. Es handelt sich also hier ganz evident um einen Zwiespalt zwischen der Realität, die Peele hat nachmalen wollen, und wie er sie nachgemalt hat. In den „enticing looks“ und der Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit, welche bei dieser Gelegenheit dem Sophos plözlich fast unbezwinglich vor die Augen treten, müßen sich also wohl Eindrücke geltend machen, die unwillkürlich das Gewißen des Dichters beeinflußt haben, als er daran ging, hier wie auch sonst, einen Mann zu verleumden, der wohl doch nicht die genaue Aehnlichkeit mit seinem Churms hatte, wie er es für sich und seine Genoßen wünschte. Das höchst merkwürdige Stuzen des Sophos ist gewiß zum guten Theil auf den persönlichen Eindruck, auf die Wirkung des Blicks zurückzuführen, die Shakespeares Auge auf seine Gegner ausgeübt hat; zum guten Theil klingt daraus aber auch das Geständniß heraus: so kann sich doch aber niemand verstellen; seine Dichtung hat ja doch zu viel innere Wahrheit, und dadurch Zauberkraft!

Die Amme steht bei den beiden Herren der Sophia, bei Sophos selbst und seinem tief blickenden Freunde Fortunatus, in gleich hohem Ansehn; sobald Sophos mit seiner rhythmischen Tirade fertig ist, läßt Fortunatus eine zweite gleich bedeutende los, indem er in echt pistol-peelescher Weise ausruft: „Injurious villain, to betray his friend!“ Weniger pathetisch bemerkt die Amme dazwischen: Kennen Sie denn überhaupt den Kerl? und als Fortunat darauf in chettlescher Manier mit „Faith, not well“, geantwortet d. h. Versteht sich, ganz genau! gesagt hat, legt das Orakel, Frau Amme, weiter los: „Why, sir, he looks like a red herring at a nobleman's table on Easter-day, and he speaks nothing but almond-butter, and sugar-candy“. „That's excellent“, meint Fortunatus auf Grund seiner genauen Kenntniß des Mannes. Andere Sterbliche freilich werden

wohl vergeblich danach forschen, was so unarticulirter Unsinn in so complicirter Form überhaupt sagen soll.

Es ist nicht ersichtlich, ob die beiden akademischen Freunde die Amme hierauf in Gnaden entlaßen; wenn nicht, so sind sie so ungnädig sich in ihrem weiteren Gespräche nicht mehr um sie zu kümmern; und ich denke, wir laßen die beiden studirten Esel ebenfalls laufen, deren ganzes Zwiegespräch sachlich nichts weiter ist, als die Ankündigung des unglaublich tiefen Planes, wie Fortunat den Robin und Churms entlarven will. Wir brauchen in dieser Beziehung durchaus nicht neugierig zu sein; die betreffende Scene, wo diese Action vor sich geht, wird uns alles verrathen.

Da die Conferenz der Freunde beendet ist, kommt die Amme, die also doch wohl der Conferenz beigewohnt haben muß, wider ans Spiel. Fortunat giebt ihr einen Ring als Erkennungszeichen für Lelia, die ihm vertrauen solle; und mit dieser reichen Fracht segelt das Ammenschiff heim. Die beiden Freunde knöpfen sich dann noch jeder den Rock ein Mal von oben nach unten auf, und darauf von unten nach oben zu, beide leeres Stroh pathetischer Verse dreschend, und endlich — was sollen sie weiter machen? wozu sind sie da? — werden auch sie alle. Und diese trockenen Mausekettel scheiden sogar von uns, ohne uns den Trost zurückzulaßen, daß auch sie sich an die Philister-Bierbank sezen und kannegießern wollen. Wir müßen also darauf gefaßt sein, diese Schmeißfliegen bald wider um uns herum summen zu hören. Vorläufig kommt nur das Heimchen „solus“ angehüpft, um uns ein Mal wider mit einem abrupten Monologe zu ergözen. „Look on me, and look on master Churms“, schwazt es, „a good proper man. Marry, master Churms has something a better pair of legs, indeed; but for a sweet face, a fine beard, comely corps, and a carousing codpiece,

All England if it can,
Show me such a man,
To win a wench by Gis[1]),
To clip, to coll[2]), to kiss,
As William Cricket is.“

Die Zusammenstellung mit Churms, sowie überhaupt der ganze Inhalt dieser Faselei läßt erkennen, daß William Cricket hier bloß für William Shakespeare steht, das Lied also ein Spottlied auf diesen sein soll. Demgemäß wärmt Peele mit dem „fine beard“ auch die alte Bartgeschichte wider auf, und läßt den William Cricket mit seinen „carousing codpiece“, jenem dick aufgebauschten, widerlichen Hintertheil der englischen Hanswursthosen, renommiren. Ver-

1) Jesus Christus. „By Gis“ bedeutet nach Halliwell Eid, eidliche Betheuerung.

2) Umarmen.

anlaßung dazu hat vermuthlich die Handwerker-Tragikomödie des Sommernachtstraums gegeben.

Cricket stößt nun noch verschiedene Schimpf- und Hohnreden gegen Churms aus, die ohne alle Pointe sind, und dann kommen die beiden Ploddalls. Ihr schales Gespräch erzählt uns zum tausendsten Male, daß Robin Good-fellow dem Peter ein Zauberpulver verkaufen will, womit er Lelia gewinnen soll. Daran schließt sich dann in absoluter Sinnlosigkeit ein Auftritt, der bestimmt ist nochmals die bereits früher bezeichnete Scene aus Wie es euch gefällt zu parodiren. Will Cricket nämlich ruft den Küster (clerk) herbei und bestellt sein Heirathsaufgebot mit Grete Pudding. Endlich ladet er dann auch die beiden Ploddalls zur Hochzeit ein, wobei wider die Tendenz bemerkbar wird, in Will Cricket und Grete Pudding den Theseus und die Hippolyta des Sommernachtstraums zu travestiren. Da mir die betreffende Passage aus einem nachher darzulegenden Grunde von nicht geringer literarhistorischer Bedeutung zu sein scheint, so will ich sie ganz mittheilen.

Will Cricket. Faith, you shall be very heartily welcome — nämlich auf der Hochzeit —; and we will have good merry rogues there that will make you laugh till you burst.

Peter. Why, William, what company do you mean to have?

Will. Marry, first a-foremost[1]) there will be a honnest Dutch cobler[2]) that will sing: „J will noe meare to Burgaine go“[3]), the best that ever you heard.

Peter. What, must a cobler be your chiefguest? Why, he's a base fellow[4]).

Will. A base fellow! You may be ashamed — nämlich durch des Theseus Hochzeitsgäste — to say so; for he's a honnest fellow; and he begins to carry the very badge of good-fellowship upon his nose that J don't doubt, but in time he will prove as good a cup-companion as Robin Good-fellow himself.

Der alte Ploddall versteht das Gefasel so, als ob Robin selbst auf der Hochzeit zugegen sein würde, und sagt deshalb mit Freuden zu; dann zieht er mit Peter ab; und auch Cricket und der Küster verschwinden endlich, nachdem sie sich gegenseitig noch eine kurze Zeit angehaucht haben.

---

1) at foremost = vor allem.

2) Schuster.

3) „J will no more to burgaine go.“ Burgaine ist wohl burganet, eine Art von Helm, und burgen, Knospe, Blüthe; aber auch bargain = Gewinn. Der Sinn scheint sein zu sollen: ich will nicht mehr um Gewinn kämpfen, in der poetischen Art und Blumensprache kämpfen, wie es im Sommernachtstraum geschehn.

4) Elende Höhnerei darüber, daß die Handwerker auf des Theseus Hochzeit die Hauptgäste sind.

Die literarhistorische Bedeutung der Stelle finde ich in dem holländischen Schuster, der das Lied „J will no more to bargain go“ vortragen soll. Daß hier die erste Nummer vom Hochzeitsfestprogramm des Sommernachtstraums:

„The battle with the Centaurs, to be sung
By an athenian eunuch to the harp“

travestirt werden soll, zeigt der erste Blick unwidersprechlich. Die Travestie ist aber so gehalten, daß sie zugleich auf die Rüpeltragikomödie, auf die Ballade „Bottom's Dream“ geht. Dadurch gewinnt der Umstand in meinen Augen bedeutendes Gewicht, daß es ein „holländischer“ Schuster ist, der das Lied vortragen soll. Es läßt sich doch wohl nicht bezweifeln, daß damit auf den nationalen Ursprung der Rüpeltragikomödie angespielt werden soll. Shakespeare mag den Peter Squenz, während seines Aufenthalts in Holland kennen gelernt, und Peele ihn deshalb für eine holländische Posse gehalten haben [1]).

---

1) Ben Jen Jonson spielt in Every Man *out* of his Humour, V. 2, ebenfalls auf den Peter Squenz an; nach ihm aber ist er deutschen Ursprungs. (Vergl. die betreffende Stelle Weit. Beitr., I. 265) Ben Jonson war ein genauer Bekannter von Chapman, und dieser läßt Shakespeare, wie wir S. 74 gesehn haben, Deutschland, bez. den „Rhein“ bereisen; Chapman aber ist offenbar Jonsons Quelle; Jonson spricht ja an jener Stelle von einer Reise Shakespeares durch Deutschland. Daß lezterer wirklich ebenso den Peter Squenz zu seinem Rüpelstück benuzt hat, wie die Akademiker den Pseudomusäus zu ihrer Romanze Hero u. Leander, oder den Ovid und Virgil usw. zu anderen antishakespeareschen Stücken, spricht er ja auch in dem mehrerwähnten Monologe Bottoms — IV. 1 — aus, indem er ihn mit unverkennbarer Absicht, jene akademische Manier zu satirisiren, sagen läßt: „J will get Peter Quince, to write a ballad of“, d. h. ich will mir den Peter Squenz verschaffen, um ein Jig aus meinem poetischen Traume zu fabriciren. Quince ist der einzige Handwerker, dem Shakespeare einen Vornamen beigelegt hat; und dieser Vorname wird eben nur an dieser charakteristischen Stelle erwähnt. Wäre es richtig, was man allgemein annimmt, daß nämlich der deutsche Peter Squenz aus dem Sommernachtstraum entstanden, so ließe sich gar nicht erklären, wie der deutsche Verfaßer auf den Namen Squenz gekommen, noch auch weshalb er seiner Posse jenen antimeistersingerlichen Anstrich gegeben, der sich noch jezt in der gryphiusschen Bearbeitung erkennen läßt. Beides hängt genau zusammen; die deutsche Posse ist ein Faßnachtsspiel, worin die dramatische Kunst der allegorischen Mirakelspiele usw. der Handwerker verspottet wird; und deshalb ist dem eigentlichen Dirigenten des Spieles, dem Schulmeister Peter Squenz eben der Name Squenz, d. h. Sequenz, eines Theiles des Kirchengesangs, beigelegt. Andr. Gryphius behauptet nun allerdings in der Vorrede zu seiner Bearbeitung des Peter Sqenz, derselbe rühre ursprünglich von Daniel Schwenter her; und er nimmt offenbar an, daß Schwenters Posse von Shakespeare benuzt sei, wie er selbst später zweifellos bei seiner Bearbeitung des Stücks den Sommernachtstraum benuzt hat. (Das nimmt auch Mor. Carrière, Renaissance. S. 641, mit Recht an.) Da jedoch Schwenter

Neue Scene. „Enter Lelia sola.“ Wir wißen, was uns droht; ein unausstehlich langweiliges Liebesgesalbader rhythmisch und mit akademisch euphuistischem Frost befallen. Dann ein Mal wider „Enter Nurse.“ Lelia: Was giebts Neues? — Amme: Ihr liebt Sophos, und er euch; Peter Ploddall liebt euch, und ihr ihn nicht; und ihr liebt Herrn Churms nicht, aber er euch; und den müßt ihr heirathen! Lelia: Lieber auf den Flügeln des Windes gen Indien, da es am fernsten ist! Aber nochmals, was bringst du Neues? — Amme: Einen Ring von Bruder Fortunat, und einen schönen Gruß von Herrn Sophos. Nur Muth, und guten Schlaf; das Glück wird euch schon selbst ins Mäulchen regnen. — Basta! „Enter Churms“. In Ausführung des „deep conceit“ des Master Fortunat wird er von den Frauenzimmern angelogen: Lelia liebt euch, nur euch; aber euch bis zum rasend werden. Ha, Churms wird poetisch!

„Ere J would wrong my love with one day's absence,
J would pass the boiling Hellespont“ usw.

Schaust du aus der Luke? „the boiling Hellespont“! Als der alte Racker sich so vollkommen verrückt zeigt, merken die Frauenzimmer wohl, er ist reif, ihn auch noch zu größeren Narrenstreichen zu bringen. Lelia fordert ihn daher auf, sie — dem „deep conceit“

---

erst am 31. Januar 1585 zu Nürnberg geboren ist, so könnte unmöglich der deutsche Peter Squenz auf den Sommernachtstraum eingewirkt haben, sondern schon die von Gryphius bearbeitete Posse müßte aus Shakespeares Komödie entstanden sein, wenn wirklich Schwenter ihr ursprünglicher Verfaßer gewesen wäre. Kann aber nicht Gryphius in diesem Punkte geirrt haben? Da er den 11. Oktober 1616 geboren, Schwenter aber erst am 19. Januar 1636 zu Altdorf als Professor der Sprachwißenschaften und Mathematik gestorben ist, so läßt sich allerdings nicht bezweifeln, daß ihn Gryphius persönlich kennen gelernt, und seine Nachricht von ihm selbst hat; dennoch muß man ms. Es. angesichts Shakespeares eigner Anspielung und der Anspielung von Peele und B. Jonson unbedingt annehmen, daß hier eine Verwechselung vorliegt. Schwenter kann unmöglich der eigentliche Verfaßer des alten deutschen Peter Squenz, er kann nur ein Bearbeiter desselben gewesen sein. Seit 1550 schon hat in Nürnberg ein ständiges Meistersingertheater bestanden. (Vergl R. Genée, Gesch. der shakespeareschen Dramen in Deutschland, Leipzig 1870, 8°. S 8.) Ferner hatten seit Anfang des XVI. Jahrhunderts durch Hans Sachs in Nürnberg die Faßnachtspiele und Possen einen hohen Aufschwung genommen, so daß es an und für sich gewiß nicht zu den Unwahrscheinlichkeiten gehört, daß schon vor Schwenters Geburt in Nürnberg eine Posse Peter Squenz entstanden ist, die dann Schwenter für die altdorfer Universitätsbühne, und später Andr. Gryphius nach Anleitung des Sommernachtstraum bearbeitet hat. Auffallend muß doch auch scheinen, daß sonst nicht das Geringste von poetischen Productionen Schwenters bekannt ist; er kann also doch wohl höchstens die Posse von Nürnberg nach Altdorf importirt, und einigermaßen für die Universitätsbühne zugestutzt haben.

entsprechend — zu ihrem „heimlichen“ Freunde zu geleiten. Churms verspricht es nicht nur, sondern widerum rhythmisch, nach allen Regeln des akademischen Euphuismus. Dann spielt er noch ein wenig den Bramarbas, indem er den Sophos zu „zermalmen“ verspricht, wenn er etwa „morgen Nacht“ einen Angriff auf Lelia machen sollte; und wird endlich von den beiden Weiberchen seiner Blutdürstigkeit allein überlaßen. Natürlich gehts nun wider ans Monologisiren; doch erscheint nach kurzer Zeit der alte Gripe, und das giebt Veranlaßung, vom Hamlet einen Fezen zu einer Schuhflicker-Travestie zu reißen. „What, master Churms, what, all alone? how fares your body“? äfft Gripe dem Polonius nach, und Churms spielt den Hamlet, indem er erwidert: „Faith, sir, reasonable well. J'm even walking here to take the fresh air“. „'T is very wholesome this fair weather“, schmunzelt endlich Gripe, dies poetische Meisterstück abschließend. Nun geht der Klatsch über Lelia an. Läßt sie sich zu Gunsten Peter Ploddalls bedeuten? will Gripe wißen. „O, very well, sir“, lügt ihn Churms an; und das macht die alte Nachtmüze so kreuzvergnügt, daß er Churms unter dem Arm faßt, und mit ihm abzieht zum kneipen.

Folgt eine leere Scene, aufgeführt von Mutter Mitternacht, Grete und Will Cricket; wizloses Herziehn über Robin Good-fellow, der — mit Rücksicht auf Oberons Vision und seine, dem Admiralschiff von Franz Drake entlehnte Devise: „J'll put a girdle round about the earth“ — für eine „waterwitch“ erklärt wird.

Wider ein anderes Bild: Sophos und Fortunatus, lezterer den ersteren hochtrabend ermahnend:

„Look cheerly, man; the time is near at hand,
That Hymen, mounted on a snow-white coach (!),
Shall tend on Sophos and his lovely bride“.

Der schlaffe Sophos bleibt dennoch weinerlich und declamirt bis znm einschlafen. Zur Stärkung sezen sich dann die beiden Freunde nieder, um auf Churms, der die Lelia bringen soll, zu warten. Und nun beginnen die ungeheuren Knalleffecte, die z. Thl. schon durch die vorige Nörgelscene haben vorbereitet werden sollen. Es tritt nämlich zunächst nicht Churms, sondern Robin Good-fellow mit seinem Kalbsfell um die schnöden Glieder auf; und damit ist die Karre endlich in Gang gebracht.

Robin. Now J am clothed in this hellish shape,
Jf J would meet with Sophos in these woods,
O, he would take me for the devil himself.

J should have good laughing, besides the forty shillings — sixpence! — Peter Ploddall has given me,
And, if J get no more, J'm sure of that.

But soft! Now J must try my cunning; for here he — scil. Sophos — sits. Denselben anredend fährt er dann fort: The high commander of the damned souls, great Dis, the duke (!) of devils, and prince

of Limbo-lake, high regent of Acheron, Styx, and Phlegethon, by strict command from Pluto, Hell's great monarch, and fair Proserpina — nach Chaucer, die Feenkönigin! — the queen of Hell, by full consent of all the fiends that keep the Stygian plains, has sent me here from depth of under-ground, to summon thee to appear at Pluto's coast.

Eine hirnverbrannte, halb rhythmische halb unrhythmische Travestie der Flucht der bösen Geister beim Sonnenaufgange im Sommernachtstraum.

Nachdem Robin seinen Unsinn hergesagt hat, erwartet natürlich jeder Mensch von gesunden fünf Sinnen, daß Sophos den Hanswurst einfach auslacht und zum Kukuk jagt; indeß der taktlose Peele hat sein gefeiertes Zuckermännchen aus dem Schlaraffenlande auch noch besonders dadurch zu blamiren verstanden, daß er ihn bei dieser Gelegenheit sich ebenfalls wider in die Inactivität der Energielosigkeit einwickeln läßt, und das Handeln dem Fortunat überträgt; und daß er überdies durch den Bramarbaston, welchen letzterer ausschlägt, der Sache eine solche Bedeutung giebt, die sein Sophoschen dem verächtlichen Verdachte der Hasenherzigkeit sehr nahe bringt. Fortunat donnert den Robin mit fester Kriegerstimme an:

A man, or devil, or whatsoe'er thou art,
J'll try, if blows will drive thee down to hell.
Belike thou art the devil's pasator[1]),
The basest officer that lives in hell;
For such thy words import thee for to be,
'Tis pity, thou shouldst come so far without a fee;
And, because J know, money goes low with Sophos (!),
J'll pay your fees.
Take that — nämlich einen Schlag mit dem Stocke — and that, and that upon thee.

Robin. O, good sir, J beseech you, J'll do anything.
Fortunatus. Then, down to hell: for sure, thou art a devil.
Robin. O, hold your hands: J am not a devil, by my troth.
Fortunatus. Sounds, dost thou cross me? J say, thou art a devil.

— Widerum kommt der Knüttel in Gang. —

---

1) Ich vermuthe, daß zu lesen: passator. Im Italien. bedeutet passatore Verläufer, passatore ist aber auch synonym von passatojo, Wurfgeschütz, was sich hübsch allenfalls mit jestler, Hofnarr identificiren ließe. Daß unser Wort den Robin als Hofnarren des Teufels bezeichnen soll, um das ethische Hofnarrenthum des shakespeareschen Robin, das schon der Name Puck ausdrückt, zu travestiren, ist mir kaum zweifelhaft. Dafür spricht auch der Vers: „'T is pity, you should come so far without a fee". Auch bei Shakespeare ist ja das Trinkgeld recht häufig der Zielpunkt des Witzes des provinziellen Narren.

Robin. O Lord! Sir, save my life, and J'll say as you say, or anything else you'll have me do.

Fortunatus. Then, stand up,
And make a preachment of thy pedigree,
And how at first thou learn'dst this devilish trade.
Up, J say!

Robin erzählt bekanntlich, Midsn., II. 1, in dem Gespräch mit der Fee, das wir schon widerholt als Zielpunkt der stumpfen Wizbolzen von Peele gefunden haben:

„The wisest aunt, telling the saddest tale,
Sometime for threefoot-stool mistakes me" usw.

Eben diese Stelle und ihr von feinstem satirischem Wiz gesättigter Gehalt hat Peele veranlaßt, seinen Robin in dieser Scene, deren Schauplaz der Wald ist, zwingen zu laßen. sich auf einen Stuhl zu stellen, und von dort herab, seinen Stammbaum abzupredigen, wie er es sehr richtig, wenn auch ohne Selbstironie, nennt. Das Ganze kommt auf einen langen einschläfernden Sermon hinaus, der aber für uns doch immerhin wenigstens nicht ohne geschichtlichen Werth ist. Die beiden ersten Verse davon lauten:

J bear the title of a scurvy gentleman;
By birth J am a boat-wright's son of Hull.

Der zweite Vers hat evident nur den Zweck, den ersten: es war ein Lump von Gentleman, der mir zu Ehren (title) verholfen hat, zu erläutern; d. h. mit anderen Worten, zu sagen, wem die Schmeichelei „scurvy gentleman" an den Kopf geworfen werden soll. Da werden wir uns denn vor allem über „Hull" zu unterrichten haben. Halliwell, Diction., s. v., Nr. 8, berichtet darüber: „The proverb, alluded to in the following lines, is constantly quoted by old writers:

There is a proverb and a prayer withal,
That we may not to three strange places fall:
From *Hull,* from Halifax, from Hell 't is thus,
From all these three, good Lord, deliver us.
This praying proverb's meaning to set down,
Men do not wish deliverance from the town;
The town's named Kingston, *Hul's furious river,*
And from Hull's dangers, J say, Lord, deliver!
Taylor's Works, 1630, II. 12. 13".

Robin sagt demnach im zweiten Verse, er, das „water-witch", sei gezeugt von einem Schiffbauer, der Nachen baue, womit man auf dem unseligen, heillosen Strome „Hull" fahre. Daß boat-wright, allem Anscheine nach wider ein peelesches Wortfabrikat, eigentlich play-wright bedeuten soll, und somit auch Hull in entsprechendem tropischen Sinne zu nehmen ist, unterliegt wohl keinem Zweifel.

In Peeles Augen ist die Heze der Handwerker in Oberons Zauberwäldchen eine Fahrt auf dem Hull, und Shakespeare ist der boatwright, welcher den Nachen zu dieser Fahrt gezimmert, und dadurch zugleich als „scurvy gentleman“ dem Robin zu Ansehn (title) verholfen hat.

Robin fährt fort:

My father got me of a refused hag
Under the old ruins of Booby's barn.

Der Ausdruck Booby's barn scheint an Babylon, den Schauplaz der Sage von Pyramus und Thisbe anklingen zu sollen; jedenfalls erinnert er lebhaft an Shakespeares Ninny's tomb, da booby synonymon von ninny ist. Ich kann unter der verworfenen Hexe unter diesen Umständen nur den Peter Squenz verstehn; und dazu passt vorzüglich auch der Vers „Under the old ruines of Booby's barn.“ Die herumziehenden Schauspieler spielten ja vielfach in Scheunen (barn); und Peele scheint somit durch diesen Vers sagen zu wollen, Shakespeare habe die Posse Peter Squenz von reisenden Hanswursten in einer Scheune aufführen sehn, und so ihre Bekanntschaft gemacht. Zu der Zeit, als Shakespeare in den Niederlanden gewesen, gab es aber dort und in Deutschland noch keine reisenden Schauspieler; diese Erklärung von Shakespeares Bekanntschaft mit dem Peter Squenz ist folglich keinenfalls historische Wahrheit, sondern phantastische Ausschmückung, die den damaligen englischen Verhältnißen entlehnt ist.

In einer ganz anderen Beziehung dagegen haben diese beiden Verse und die beiden folgenden einen wirklichen literarhistorischen Werth, der hervorgehoben zu werden verdient. Die Hexe Sycorax im Tempest wird bekanntlich von den Algierern deportirt, um auf Prosperos Insel ihr Unwesen zu treiben, und die Schiffer zeugen dann mit ihr den Caliban. Wie ich schon früher, namentlich auch Weit. Beitr., I. 218 ff., behauptet habe, ist Sycorax die Personification derjenigen polemischen antishakespeareschen dramatisirten Allegorien, zu welchen auch Willy beg. und das später zu besprechende Return from the Parnassus gehören. Shakespeare hat also auch hier wider den chaotischen Hirngeburten seiner Widersacher die vollendende Form gegeben, und sie dadurch zum wirklichen Kunstwerke gemacht. Man sieht an diesem und ähnlichen Beispielen, daß es eine wirkliche empirische Maxime von ihm ist, die er bei Gelegenheit der Aufführung der Rüpeltragikomödie des Sommernachtstraums ausspricht, indem er den Theseus sagen läßt: „The best in this kind are but shadows“, d. h. die höchste Leistung der Kunst hat es nur auf den Schein abgesehn, ist reine Form; „and the worst are no worse, if imagination amends them“, und das Ungeschlachtste derartiger Erzeugniße läßt sich in wirkliche Kunstform verwandeln, wenn nur die Phantasie die richtigen Bedingungen dafür zu ersinnen weis. Daß Shakespeare die Bemerkung grade bei jener Gelegenheit macht, ist ein Beweis dafür, daß er die Maxime eben

von den ihn bekämpfenden Stücken abstrahirt hat, weil an diesen die durch die Leidenschaft der Rachgier und des blinden Kampfeifers bewirkte Gebundenheit der Phantasie ihm am augenfälligsten entgegentrat. Für dieselbe Thatsache spricht auch das Beispiel, wovon ich ausgegangen bin.

Auch die beiden folgenden Verse haben, wie gesagt, noch auf die Sycorax-Allegorie eingewirkt, während später Peeles gemeine Leidenschaft sich wider ganz in Wust und unbrauchbarer Tollheit verliert. Er läßt den Robin fortfahren:

Who — die besagte Hexe — as she liv'd at length she likewise died,
And for her good deeds went unto the devil.
But hell, not wont to harbour such a guest (!),
Her fellow fiends to daily [1]) make complaint
Unto grim Pluto and his lady queen
Of her unruly misbehaviour,
Entreating that a passport might be drawn
For her, to wander till the day of doom
On earth again [2]), to vex the minds of men;
And swore, she was the fittest fiend in hell,
To drive men to desperation.
To this intent her passport straight was drawn,
And in a whirlewind forth from hell she came.

Der erste Gedanke, den Peter Squenz zur Hexe und zur Mutter Robins zu machen, ist hier ganz aufgegeben. Hier geht Peele zu einer sinnlosen, in diesem Zusammenhange ganz unbrauchbaren Travestie von Titanias Feentänzen über, die durch die Thatsache angeregt zu sein scheint, daß Shakespeare Titanien bei ihrem lezten Erscheinen gewißermaßen aus dem Höllenreiche auferstanden sein läßt, indem er sie Hecate nennt. Peele läßt seinen Bierphillster Robin weiter drähnen:

O'er hills she hurls, and scours along the plains,
The trees flew up by the roots, the earth did quake for fear;
The houses — namentlich gewiße play-houses — tumbled down;
she plays „the devil and all"
At once. Not finding any one so fit
To effect her devilish charge, as J,
She comes to me as to her only child;
And me her instrument on earth she made.
And by that means J learn'd that devilish trade.

„O monstrous villain!" ruft der zarte Sophos aus; und wir stimmen durchaus alle bei; denn eine unerhörtere Unverschämtheit kann es

---

1) too dearly?
2) Elende Travestie der Allegorie der bösen Geister.

doch wohl nicht geben, als solch schales Nichts in einem so langen Sermon zu bringen. Peele muß jedoch einen stärkeren Magen für Langweiligkeit gehabt haben. Er ist noch lange nicht fertig, sondern veranlaßt den Robin noch zu einer weiteren Auseinandersezung durch die Frage des Fortunat: womit er sich das Leben friste? „Faith, sir, erwidert Robin, J am in a manner a promoter, d. h. ein Denunciant, informer, or more fitly term'd, a promoting knave; J creep into the presence of great men — Aha! — and, under colour of their friendships, effect such wonders in the world, that babes will curse me that are yet unborn. — Nicht übel; so hoch kommt selbst Pistol nicht. — Of the best men J raise a common fame — ungefähr in der Weise wie die Akademiker betreffs Shakespeares — and honest women rob of their good name.

Thus daily tumbling in comes all my thrift;
That J get best, is got but by a shift (!).
But the chief course of all my life
Js to set discord between man and wife".

Der shakespearesche Robin stört ja durch seine Unvorsichtigkeit das schöne Liebesverhältniß zwischen Lysander und Hermia!

Als der tapfere Fortunat dieses eisenstirnige Geständniß hört, brüllt er: „Out upon thee, cannibal!" und — prügelt ihn. Das Examen ist aber noch nicht aus; Fortunat verwandelt sich plözlich in einen Beichtvater, und fragt Robin nach seiner Hoffnung auf ewige Seligkeit; und man kann sich denken, welch Gewäsch in Folge dessen zu Tage gefördert wird. Darauf Fortunat:

„Were't not thy tongue condemns thy guilty soul,
J could not think that on this living earth
Did breath a villain more audacious."

Man beachte den seitenschielenden Blick dieser Infamie.

„Go, get thee gone, and come not in my walk;
For, if thou dost, thou comest unto thy wo".

Nun giebts noch ein Mal Schläge, jenes sichtbare Argument, das selbst einem Peele einleuchtet; und Robin enteilt mit den Worten: „The devil himself was never conjured so."

Das wäre abgemacht; jezt gehts über Churms her; und dabei erfahren wir denn auch endlich, weshalb das Stück Willy beguiled getauft ist. Bisher mußten wir argwöhnen, wir selbst seien der betrogene Wilhelm, weil man uns im Vorspiel mit größter Emphase versprochen hat, wir sollten lachen, daß uns die Augen übergingen, und bisher mit vollendeter Virtuosität alles so angelegt ist, als hätte der Verfaßer eine Wette darauf gemacht, sein Auditorium durch den Zauberschlaf unüberwindlicher Langweiligkeit zu bannen; jezt aber ergiebt sich, daß das ein Irrthum, und daß vielmehr Churms der Willy beguiled des Stückes ist. Dieser führt nach Abschluß der großen Action mit Robin die Lelia herbei und For-

tunat der Große, der ihn von weitem bemerkt, begrüßt sein Kommen mit folgenden charakteristischen Worten, die er an Sophos richtet:

„But see, where Churms and Lelia come along.
He walks as stately as the great baboon.
'Sounds, he looks as though his mother were a midwife."

Der lezte Vers klingt fast, als rührte er von einem Blödsinnigen her. In Romeo u. J. bezeichnet Shakespeare die Feenkönigin Mab als die Geburtshelferin der Traumgeburten, und in demselben Sinne muß das Wort midwife hier genommen werden, wenn nur der geringste Gehalt in den Vers kommen soll. Fortunat, oder vielmehr sein poetischer Vater Peele, meint, Churms blickt so um sich, als ob seine Mutter die Göttin der Traumgeburten, die Feenkönigin Titania sei!

Churms hat keine Ahnung davon, daß er von Fortunat und Sophos beobachtet wird, und haucht deshalb ungestört eine schmachtende, bombastisch euphuistische Liebesdeclamation gegen Lelia aus, deren beide lezten Verse lauten:

„The danger's past; now think on nought but love;
J'll be thy dear, be thou my heart's delight".

Im lezten Verse ist ein elendes Wortspiel mit dear und deer, heart und hart beabsichtigt, dessen einzige Pointe darin besteht, daß dadurch an das tausend Mal abgeleierte Thema von Shakespeares Wilddiebstahl erinnert wird. Die Tölpelei dieses Wortspiels läßt sich nicht einfacher verspotten, als es von Shakespeare im lezten Auftritt der Lust. Weiber geschehen ist, wo Frau Ford den Falstaff mit folgenden Worten anredet, als sie auf die Bühne kommt: „Sir John, art thou there, my deer? my *male* deer?" und Falstaff dann antwortet: „My *doe* with the black scut[1])". Die Idee, den Falstaff die dritte und vernichtendste Strafinstanz in der Maske des Jägers Herne „at the duke's oack" durchmachen zu laßen, hängt sicher auch mit diesem äffisch hämischen Wortspiele Peeles ursächlich zusammen.

Die Scene, worin Churms geprellt (beguiled) wird, ist von Peele in folgender kunstreichen Weise angelegt:

Sophos — beisteite auf den lezten Unsinn, den Churms hergesagt hat, mit einer Kühnheit, die wir bisher an ihm noch gar nicht kennen, antwortend: „Nay, first J'll send thy soul to coal-black night[2])."

---

1) doe bezeichnet das weibliche Kaninchen und scut die Blume des Kaninchens, bez. Hasens. Im übrigen vergl. Weit. Beitr. II. 105, wo ich auch darauf aufmerksam gemacht habe, daß der Fortgang der Rede Falstaffs in der Diction eine ganz entschiedne Nachahmung der nashschen Manier verräth.

2) Zur kohlraben schwarzen Nacht, wohin die bösen Geister enteilen, von denen Robin, Midsn., III. 2, sagt:

„They wilfully themselves exile from light,
And must for aye consort with *black-brow'd* night."

Churms. Thou — d. h. Lelia — promis'dst love, now seal it with a kiss.

Fortunat — mit Sophos hervortretend — Nay, soft, sir; your mark is at the fairest[1]).

Forswear her love, and seal it with a kiss
Upon the burnish'd splendour of this blade (!),
Or it shall rip the entrails of thy peasant (!) heart.

(Pistol kanns so schön nicht).

Sophos fordert ob dieser kühnen That Fortunats Lelias Herausgabe; aber Churms verweigert sie.

Fortunat. Peace, night-raven, d. h. Churm. — Der Ausdruck ist eine Anspielung auf das upstart crow der Groatsworthinvective und auf den Sommernachtstraum — peace! J'll end this controversy.

Come, Lelia, stand between them both,
As equal judge to end this strife.
Say, which of these shall have thee to his wife?
J can devise no better way than this.
Now choose thy love, and greet him with a kiss.

(Die Entlehnung dieser Idee von Shakespeares Kaufmann v. V. ist in die Augen springend.)

Lelia wählt selbstverständlich den Sophos, und declamirt dann:

Master Churm, are you not well?
J must confess, J should have choosen you,
But that J never beheld your legs till now.

(Erst jezt gewahrt sie den teuflischen Pferdefuß, den dieser Genoße Robin Good-fellows hat.)

Trust me, J never look'd so low before.

Churms, J know, you use to look aloft (!).

Lelia. Yet not so high as your crown.

Ben Jonson sagt in dem Schreiben, womit er den beiden Univertäten Oxford und Cambridge seinen Volpone dedicirt, dieselben hätten es mit angehört, als man die Komödie für sein „crown", Hauptwerk erklärt hätte; so gebraucht Peele das Wort hier ebenfalls. Unter „your crown" ist der Sommernachtstraum gemeint; und das „not so high" geht auf die Huldigung, welche Shakespeare darin der Königin Elisabeth darbringt. In der folgenden Erwiderung nimmt Lelia das Wort crown im Sinne von Hauptschmuck.

---

1) Das Bild ist — wahrscheinlich im Anschluß an den Hamlet — von der Falkenjagd hergenommen. Halliwell Diction., s. v. mark, Nr. 1: „A hawk is said to keep her mark, when she waits at the place where she lays game, until she be retrieved".

Churms. What — scil. had you look'd upon —, if you had? scil. looked on my crown.

Lelia. Faith, J should have spied but a calf's head.

Im Wintermärchen sagt Leonatus, I, 2: „the steer, the heifer, and the calf are all call'd neat"; und später zu Mamilius: „How now, you wanton calf! Art thou my calf?" und: „Thou want'st a rough pash, and the shoots that J have, to be full like me." Daran ist bei dieser Eselei, einer niedrigen Anspielung auf Shakespeares Hahnreischaft, gedacht. Diese Anspielung soll eben die nun unmittelbar folgende Erläuterung des Titels Willy beguiled noch mehr pfeffern und salzen. Deshalb läßt Peele den Churms erwidern:

'Sounds, cosen'd of the wench, and scoff'd at too?
'Tis intolerable. And shall J loose her thus?
How it mads me that J brought not my sword
And bucklers with me.

Das heißt, daß ich es mache wie Hamlet!

Fortunat. What, art you in your sword-and-buckler-terms? Sprichst du die „Historien"-Sprache? Aber auch: Schlägst du wider deine polemische Tonart an?

J'll put you out of that humour.
There Lelia sends you that by me.
Und die Paukerei geht los.
Der Wiz ist wahrhaftig groß!
And that, to recompense your love's desires,
And that, a payment for your well earn'd hire.
Go, get thee gone, and boast of Lelia's love.

Churms. Where'er J go, J'll leave with her my curse,
And rail on you with speeches wild.

Fortunat. A crafty knave was never so beguil'd.

Midsn. II. 1, erzählt Robin u. a. von sich:

„J jest to Oberon, and make him smile,
When J a fat and bean-fed horse beguile,
Neighing in likeness of a filly foal."

Diese Rede Robins ist durchaus sinnbildlich, wie überhaupt die ganze Elfenscene. Das Wort Ross (horse) ist hier genau in demselben Sinne genommen wie in den Worten: as true, as truest horse in der Fehdeansage, welche der Dichter der Thisbe in den Mund gelegt hat. Robin spricht von seiner Fopperei einer dummen (fat) Pressmähre, die sich an nichtigem Klatsch überfreßen hat, bean-fed [1]) ist, und diesen vorbringt, um anderen zu schaden; mit

---

1) Halliwell, Diction., s. v. bean: „A bean was formerly a generic term for anything worthless, which was said „„not worth a bene"". Wir sagen noch heute: nicht die Bohne werth. Das ist der Begriff von bean, der der Composition bean-fed zu Grunde liegt; eine ausgezeichnete poe-

anderen Worten das „fat and bean-fed horse“ Robins bezeichnet genau dieselben Leute, welche „as truest horse“ zum Tölpelgrabe bestellt werden; und das „neighing in likeness of a filly foal“ geht auf den Spuk, den Robin später mit Lysander, Hermia, Demetrius und Helena zur Persiflage Marlowes, Nashs, Lillys und ihres Anhangs treibt. Eben diese Worte Robins[1]) haben daher auch Peele bestimmt, sich im Titel seiner pleasant comedy grade des verbs to beguile zu bedienen, und mit seinem fürchterlichen Richtschwerte erst den bösen Robin, und dann den noch böseren Churms abzuthun. Wir werden jedoch bald sehen, daß Shakespeare durch die Lustigen Weiber den hirnlosen Ansturm Peeles und seiner Beiständer einem wahrhaft homerischen Gelächter preisgegeben, und dadurch seinem Robin sein volles Recht gewahrt hat, daß er grade die Rossdiebstahlsepisode jener Komödie eingeschoben, und durch diese eine unwiderstehliche satirisch humoristische Wirkung herbeigeführt hat. Theilweis hat sich Shakespeare dabei ganz in Peeles travestirender Manier verhalten, wobei namentlich der nun folgende Schluß der pleasant comedy vortreffliche Dienste leistete; theilweis haben aber auch unverkennbar gewiße „Thathandlungen“ Peeles kostbare Würze geliefert.

Doch sehn wir erst zu, wie Peele seinen Rocken weiter abspinnt. Churms hat natürlich das Weite gesucht, nachdem er von den vernichtenden Donnerschlägen des gewaltigen Fortunat getroffen ist; und dieser Recke erklärt darauf sein Gelübde für erfüllt, und fügt außerdem die seltsamen Worte bei:

„and J am full reveng'd
Upon this hell-bred race of coursed imps.“

Ist der Mensch über seinen unermeßlichen Triumph rasend geworden, hier von „imps“ zu reden? Dazu ist wohl sein Gehirn zu erbärmlich schuhflickerlich mit Werch ausgefüttert; es liegt hier vielmehr ein Fehler vor, wie ihn auch Ben Jonson bei ähnlicher Gelegenheit im Volpone gemacht hat, und wie ihn jeder machen muß, der sein Bischen dramaturgische Technik seiner Leidenschaft, seiner Rachsucht dienstbar macht. Die Stümperarbeit Peeles ist von Anfang bis Ende nur auf Revanche für den Sommernachtstraum, namentlich für den Spuk, den Robin mit den athenischen Handwerkern treibt, berechnet; nachdem der Verfaßer es nun in den beiden Auftritten mit Robin und Churms fertig gebracht hat, den Dichter des Sommernachtstraums und seine Dichtung mit den gemeinsten Packknechtsgrobheiten zu überschütten, und auf diese

---

tische Verspottung der akademischen Prahlerei mit vielfach ganz unfindbarer — Gelehrsamkeit.

1) Beiher auch wohl die Worte in des Theseus Schlußrede:
„This palpable gross play has well beguil'd
The heavy gait of night.“

plebejische Weise das Gelächter seines Publicums zu erregen, wähnt er am Ziele zu sein, und kann nicht mehr dicht halten. „Jezt habe ich mich an diesen Höllenausgeburten, diesen verfluchten Teufelchen (imps), d. h. an den Elfen des Sommernachtstraums, vollständig gerächt!“ läßt er deshalb seinen Fortunat wie einen Tollhäusler triumphiren. Fortunat, der rohe Vorläufer des Prospero, ist offenbar derselbe Mann, der uns im Vorspiel schon als Prolog mit seiner unverdaulichen Langweiligkeit drangsalirt hat; und deshalb hat Peele eben ihm diese Rolle übertragen, die dem Sophos übertragen sein würde, wenn in diesem Lotterstücke nicht alles unmotivirt und sinnwidrig wäre. Indeß Peele hat es verstanden, selbst diese Verrücktheit noch durch eine andere zu überbieten, die er unmittelbar nachher begeht, nachdem er diese erste „fertig gestellt“ hat.

Fortunat tritt nach Verrichtung seines Heldenwerks ab mit dem bombastisch euphuistischen Gelöbniß, seinen Vater Gripe, mit dem er doch nicht grade auf bestem Fuße steht, im Handumdrehen für Sophos zu gewinnen. Die beiden liebenden Nachtmüzen Sophos und Lelia bleiben also allein auf der Bühne; und das benuzt Peele zu einer monströsen Travestie der lyrischen Mondscheinscene zwischen Lorenzo und Jessica am Anfange des lezten Aktes des Kaufmann v. V. Es ist der Shakespeareforschuug längst bekannt, daß der betreffende Auftritt in Willy beguiled eine Copie der bezeichneten Scene des Kaufmanns v. V. ist; man hat sich indeß sonst so wenig um das peelesche Stück bekümmert, daß man noch nicht einmal die travestirende Tendenz dieser Copie bemerkt hat. Die alles überbietende Eselei der Travestie hat man aber unter diesen Umständen erst recht um so weniger erkannt, weil man auch die subjective Tendenz der travestirten Scene noch nicht einmal geahnt hat. Ergänzungen u. Berichtigungen, Abschn. III. habe ich dieselbe dargelegt, und dort gezeigt, daß der Dichter sich darin in Gegensaz stellt zu seinen Gegnern, indem er uns fühlbar macht, daß seine Dichterstimmung die disharmonische Welt des Kampfes und Streites. in eine laulig linde Mondscheinwelt transformirt, der alle Leidenschaft, die erotische sowohl wie die misanthropische, absolut unbekannt ist; und daß die Zauberkraft seiner Dichtnug aus dieser transformatorischen Kraft seines Herzens fließt, weil sie ihn der Leidenschaft theilnahmlos gegenüberstellte. So hat auch Peele die Scene verstanden; und grade das ist der Grund, weshalb er sie an dieser Stelle travestirt; und grade darin liegt die vollendete Widersinnigkeit dieser Travestie. Peele meint, so thun wie Shakespeare könne jeder; er wolle auch so thun; grade dadurch aber, daß er copirt, daß er travestirt, beweist er thatsächlich, daß er es nicht kann, daß er nur ein aufschneiderischer Hanswurst ist. Seine elende Copie steht denn auch dem Original himmelweit fern, hat nichts von jener magischen Wohligkeit an sich, von der wir uns in der shakespeareschen Mondscheinscene

unwillkürlich umfloßen und umdämmert fühlen; sondern sie ist ein mistönig heiseres Rabengekrächz wie seine ganze „Komödie.“ Die betreffende Passage des Willy beguiled lautet:

Sophos. See, how the twinkling stars do hide their borrow'd schine [1]),
As half asham'd, their lustre is so stain'd
By Lelia's beauteous eyes, that shine more bright
Then twinkling stars do in a winter's night [2]).
In such a night did Paris win his love.

Paris-Shakespeare entführte wohl dem Menelaus-Greene seine Gattin Pandosto? Sicher hat der abgeschabte Peele solche Armseligkeit im Sinne gehabt.

Lelia. In such a night Aeneas prov'd unkind.

„In such a night“ geht hier auf den Sommernachtstraum. Shakespeare wird mit Rücksicht auf die Didotragödie Aeneas genannt.

Sophos. In such a night did Troilus court his dear.

Wider ein lahmer Wortwiz mit dear und deer. Troilus did court his deer soll besagen, er habe dem verhängnißvollen Hirsche nachgestellt. Troilus statt Shakespeare spielt, muthmaßlich ebenfalls im Anschluß an irgend eine dramatische Allegorie, darauf an, daß Shakespeares Ehefrau die Cressida gegen ihn gespielt; und das did court his dear deutet auf den Zusammenhang dieser Thatsache mit dem Wildfrevel.

Lelia. In such a night fair Phillis was betray'd.

Phillis steht hier offenbar für Shakespeares Ehefrau; die Worte weisen nochmals auf den Ehebruch hin.

Sophos. J'll prove as true — scil. a poet — as ever Troilus was.

Also nicht „as truest horse“? Wir werden sehn.

Lelia. And J as constant as Penelope.

Sophos. Then let us solace, and in love's delight
And sweet embracing spend the livelong night.

Theseus sagt am Schluß des Sommernachtstraums:

„A fortnight hold we this solemnity
In nightly revels, and new jollity.“

---

1) upstart crow, beautified with *our* feathers! In die Worte des Sophos mischt sich übrigens auch wider ein guter Theil Ingrimm über Robins Bemerkungen über die bösen Geister.

2) Zwei Fliegen mit einer Klappe: Winter's Tale und Midsummer's-Night. Diese Anpreisung der Lelia (Delia) beweist, nebenbei bemerkt, recht handgreiflich, welcher Höhenausdehnung eine gut fundirte Selbstüberzeugung der Eitelkeit fähig ist. Außerdem aber möchte ich auch darauf aufmerksam machen, daß keine Stelle den antititanischen Allegoriencharakter unserer bettelhaften Lelia so deutlich erkennen läßt, wie grade diese.

Jollity bedeutet Lustigkeit und Schönheit; hier ist es in beiden Bedeutungen genommen; im Sinne von neuer Schönheit spielt es auf die Neuheit des inaugurirten Theaters (Globe) an; im Sinne von erneuter Fröhlichkeit darauf, daß der Sommernachtstraum die widerwärtigen Zänkereien abschließend, die Luft gereinigt und das Herz wider fröhlich gestimmt hat. Wegen des lezteren Sinnes travestirt Peele die Worte hier. Er läßt den Sophos fortfahren:

> And whilst love mounts her on her wanton wrings,
> Let descant run on music silver-strings.

Der lezte Vers ist wider eine fade Benuzung der Musicanten-Scene aus Romeo und Julia, von der wir schon oben gesehn haben, daß sie Peelen geärgert hat. Sehr ergözlich aber ist zu hören, daß ein gemeiner Bettelmusicant wie Peele den Shakespeare — descant — zum Silbermusicanten, d. h. zu einem Menschen macht, der seine Kunst aus gemeiner Gewinnsucht zur Schmeichelei herabwürdigt. Es ist immer die alte Geschichte vom Pharisäer und Zöllner, vom Balken und Splitter.

Nach Austheilung dieses lezten wuchtvollen Hiebes durch den Arm des plözlich sehr muthig gewordenen Herrn Sophos, läßt Peele das zarte akademische Pärchen abtrollen; um aber den Schluß des Sommernachtstraums, des Theseus Bettgang noch weiter zu travestiren, läßt er — man sieht nicht wen, also wohl unsichtbare Feen — ein Lied anstimmen, nachdem jene beiden entschwunden sind. Die lezte Strophe davon lautet:

> The hollow cave with joy resounds,[1]),
> And pleasure everywhere abounds.
> The Graces (!), linking hand in hand,
> In love have knit a glorious band.

Titania singt am Schluß des Sommernachtstraums:

> „Hand in hand with fairy grace
> Will we sing, and bless this place."

Dem verdankt Peele, der zu den Hauptschreiern über Shakespeares erlogenes Plagiat gehörte, sein „The Graces linking hand in hand" usw. In der That, „his thefts were too open."

Der tölpelhafte Verfaßer der pleasant comedy hätte nun so kurz wie möglich schließen sollen; indeß sein plebejischer Hang zum Skandal hat sich noch lange nicht zufrieden geben können. Vorerst werden wir noch mit „a tedious brief scene" zwischen Robin Good-fellow und den beiden Ploddalls gepeinigt, und dann erst folgt die in ihrer Art classische Schlußscene. Leider muß ich beide noch besprechen.

In der Scene zwischen Robin und den Ploddalls wollen leztere

---

1) Vollkommner Unsinn, der an Bottoms „raging rocks" usw. erinnert.

wißen, was ersterer ausgerichtet hat; Peter Ploddall namentlich, ob Robin „play'd the devil bravely, and scar'd the scholar out o' 's wits?“ Robin ist indeß höchst mürrisch und giebt unverständliche Antworten. Darauf Peter: „Will you give me the powder you told me of?“ Robin meint indeß, er sei selbst „powdered“. d. h. gesprenkelt, braun und blau geprügelt; und darauf sagt der alte Ploddall: „Son, J doubt, he will prove a crafty knave, and cosen us out of our money. We'll go to master justice, and complain on him, and get him whipp'd out of the country for a conycatcher.“ Damit zieht das Gesindel von dannen.

Hier hat sich nun Shakespeare das Vergnügen gemacht, den Travestitor zu spielen. Wie die Ploddalls den Robin, so sucht jedes Mal Ford den Falstaff auf, nachdem er eine Lection erhalten; und wie Robin hier von „powdered“ brummt, so flennt Falstaff, Merry Wives IV. 5: „J have been cozened and beaten too.“ (Vergl. Weit. Beitr., II. 90 f. u. 95.) Besondere Beachtung verdient übrigens der Umstand, daß der alte Ploddall den Robin „for a conycatcher“ durch den Friedensrichter aus dem Lande peitschen laßen will. Der Ausdruck conycatcher ist sichtlich mit Rücksicht auf die Pamphlete Rob. Greenes gewählt, worin dieser — meiner Vermuthung nach — über Shakespeares angebliches Plagiat lärmt. Daß sich die Ploddalls aber an „master justice“ wenden wollen, um den Robin zu vertreiben, ist eine handgreifliche Stichelei auf die Art und Weise, wie Shakespeare von Stratford verjagt worden war. Letzterer hat übrigens dem Peele für sein Geschimpf von cosenage und conycatching seinen verdienten Lohn in der Rossdiebstahlsepisode der Lustigen Weiber gegeben, die ebenso kurz, sarkastisch und amusant ist, wie Peeles Machwerk lang, flegelhaft und langweilig.

Nachdem die beiden Ploddalls uns ihren angenehmsten Theil, den Rücken, zugekehrt haben, erscheint Churms, um dem Robin maulen zu helfen; eine erbärmlich langweilige Scene, der erst Shakespeare in dem Auftritt zwischen dem Wirth zum Hosenbande und Falstaff, Merry Wives, IV. 5, zu wirklicher Komik und überwältigender Lächerlichkeit verholfen hat. Peele läßt seinen Churms drähnen: „We are horribly haunted. (!) Our behaviour is so beastly (!), that we are grown loathsome; our craft gets us nought but knocks.“ Endlich beschließen Robin und Churms, da sie sich unmöglich gemacht, das Land zu räumen, und anderwärts ihr Glück mit ihren Schelmenstreichen zu versuchen. Damit werden wir sie dann endlich auf immer los.

Schlußscene. Da wir so wenige Monologe, namentlich inhaltsleere, in diesem lustigen Lustspiele angehört haben, wird sie durch einen solchen eingeleitet. Der alte Gripe trägt ihn vor. Das zu wißen genügt. Dann wendet sich Peele zu einer Travestie der Scenen zwischen Salarino und Solanio und zwischen Shylock und Tubal, Merch., II. 7 und III. 1, wie sie wirklich nicht unver-

schämter gedacht werden kann. Es tritt nämlich die Amme auf, und ruft dem alten Gripe zu: „Master, now out upon 't! well-a-day! we are all undone!“ „Undone!“ sagt Gripe verwundert, „What sudden accident has chanced? Speak, what's the matter?“ Darauf die Amme: „Alas, that ever J was born! My mistress and master Churms are run away together!“ „'Tis not possible.“ erwidert Gripe; ne'er tell me. J dare trust master Churms with a greater matter than that.“ Die Alte bleibt jedoch bei ihrer Behauptung. „Faith, you must trust him, wether you will, or no; for he's gone“; und nun kommt gar Will Cricket noch und berichtet, Churms habe Gelder für Gripe eingezogen, mit denen er durchgegangen sei. Darauf:

Gripe. J am undone! J am robb'd. My daughter! My money! Which way are they gone?

Will Cricket. Faith, sir, 't is all to nothing, but your daughter and master Churms are gone both one way. Marry, your money flies, some one way, and some another; and therefore 't is but a folly, to make hue and cry after it.

Gripe. Follow them! Make hue and cry after them! My daughter! My money! All's gone! What shall J do?

Hierauf kommt Fortunat, und dieser überredet unter Beistand von Will Cricket und der Amme den alten Gripe, seine Tochter dem Sophos zu geben. Das ist der Schluß der Action, der aber noch durch massenhafte Anspielungen auf die Goosestelle im Sommernachtstraum unverhältnißmäßig lang gedehnt ist.

III. Der Zusammenhang des Schlusses von Willy beguiled mit der Rossdiebstahl-Episode der Lustigen Weiber von Windsor.

Es springt in die Augen, daß dieser Schluß die Tendenz hat, Shakespeares Flucht von Stratford mit allem Unflath der Gemeinheit zu überwerfen; und daß dieser bodenlose Schurkenstreich keinen anderen Zweck hat, als durch einen ganz besonderen Schluß-effect die Thatsache zu glorificiren, daß Churms seine Absicht auf Lelia verfehlt, und diese vielmehr an Sophos abgetreten wird. Sehr natürlich daher, daß Shakespeare grade diesen Schluß mit ganz besonderer Schärfe, zugleich aber auch mit vollendeter Komik, in den Lustigen Weibern mitgenommen hat. Das ist in der mehr erwähnten Rossdiebstahlsepisode geschehn, wo, wie gesagt, Shakespeare den Peele travestirt. Eben jene Episode wollen wir uns daher zum Schluß dieser Abhandlung noch etwas genauer beschauen.

Daß Peeles Komödie Willy beguiled ein akademisches Tendenzstück ist, liegt klar zu Tage, und ebenso der Zielpunkt seiner Tendenz. Er beabsichtigt nicht bloß im allgemeinen Shakespeare auf plebejische Art zu beleidigen, und als unehrlichen Menschen anzuschwärzen, der gesinnungslos sein Talent zu gewinnreicher Schmeichelei ausbeute, sondern er schreibt auch zu dem ganz besonderen Zwecke seiner eigenen Rettung und derjenigen seiner akademischen Genoßen. Willys Geprelltwerden, würde, sofern Peele

sein Ziel erreicht hätte, einzig und allein in der Vernichtung der antagonistichen Wirkung des Sommernachtstraums bestehn; ja wir können sogar ganz speciel sagen, es würde darin bestehn, daß die Sommation, welche Shakespeare der Thisbe in den Mund legt: „Most radiant Pyramus, most lilly-white of hue“ usw. sich als hohle Aufschneiderei darstellen müßte. Peele sucht sich lächerlicher Weise den Anschein zu geben, als habe er dies Ziel wirklich erreicht, indem er in der besprochenen gestelzten Weise dem habsüchtigen Gauner Churms die Lelia-Delia entreißen, und dem edlen Sophos zuführen läßt. Shakespeare, dessen Urtheil in Fragen dieser Art unmöglich fehl gehn konnte, erkannte natürlich mit sicherster Bestimmtheit den soeben angedeuteten speciellen Zielpunkt der peeleschen Polemik; seinem offenen und ungetrübten Blicke entging es aber auch nicht einen Moment, daß Peeles erborgte Triumphator-Symbolik eine schale Rodomontade war; und damit war des Triumphators Schicksal, der vernichtenden Lächerlichkeit zu verfallen, entschieden. Es entstand die Rossdiebstahlsepisode, welche es auch dem blödesten Auge klar machte, daß der Dichter mit seiner Sommation im Sommernachtstraum keine akademische Flunkerei getrieben, sondern sein schlichtes Bürgerwort ehrlich gehalten hatte.

Wie ich schon S. 195 gezeigt, ist die lose eingefügte Episode von Shakespeare in einer außerordentlich humoristischen Weise vorbereitet. Er läßt, II. 1, den Wirth zum Hosenbande mit auffallender Fröhlichkeit auftreten, und der dicke Page, der seinen Mann kennt, belehrt uns, daß er sich nur unter zwei Bedingungen so geberde, entweder müße er angerißen sein, oder Geld in der Tasche haben. Das ist nicht nur im allgemeinen eine ausgezeichnete Persiflage der peeleschen Art, sondern es passt auch ganz genau auf den bestimmten Fall, den Shakespeare im Auge hat. Wir haben gesehn, daß Peele im Vorspiel zu Willy beguiled uns verspricht, wir sollten lachen, daß uns die Augen übergingen; und wir haben uns ferner überzeugt, daß dies Versprechen durch die beiden öden Prellscenen mit Robin und Churms eingelöst werden soll. Genau so rührt die Fröhlichkeit des Wirths in der bezeichneten Scene der Lustigen Weiber von seiner Siegesgewißheit betreffs der drei deutschen Gäste her, von deren Anwesenheit wir allerdings erst viel später erfahren, die der Wirth aber schon hier tüchtig zu prellen hofft. Wie aber Peele sich gründlich betreffs zeiner Willy-Prellerei verrechnet hat, so auch unser Wirth. Es stellt sich schließlich heraus, daß beide nicht die Preller sondern grade umgekehrt die Geprellten sind; und zwar weil beide ganz gleich an der unheilbaren Krankheit hochgradiger Eselei leiden. Der erhoffte Vortheil verwandelt sich in den entgegengesezten Nachtheil, und es bleibt bei der Verurtheilung zu „truest horses“, die aber jezt auf Peele selbst ausgedehnt wird. Wegen dieser lezteren Thatsachen, sowie behufs Confrontation des travestirenden shakespeareschen Textes mit dem Originaltexte Peeles, und endlich wegen gewißer Ergebniße in der

Peter Squenzfrage, die wir jezt aus Shakespeares Worten zu gewinnen im Stande sind, rücke ich die von mir bereits in den Weit. Beiträgen, II. 190 ff., besprochene Episode nochmals ihrem ganzen Wortlaute nach ein. Sie ist in zwei gesonderten Passagen dargestellt. Zunächst wird (IV. 3) die Prellerei durch folgenden Auftritt eingeleitet:

Bardolph. Sir, the Germans desire to have three of your horses; the duke himself will be to-morrow at court, and they are going to meet him.

Host. What duke should that be, comes so secretly? I hear not of him in the court. Let me speak with the gentlemen. They speak English?

Bard. Ay, sir; I'll call them to you.

Host. They shall have my horses; but I'll make them pay; I'll sauce them; they have had my house a week at command; I have turned away my other guests; they must come off; I'll sauce them. Come.

In der 5. Scene desselben Akts aber wird dem Wirth die Prellerei in folgender Weise gemeldet:

Enter Bardolph.

Bard. Out, alas, sir! cozenage, mere cozenage!

Host. Where be my horses? speak well of them, varletto.

Bard. Run away with the cozeners; for so soon as I came beyond Eton, they threw me off from behind one of them, in a slough of mire[1]); and set spurs; and away, like three German devils, three Doctor Faustusses.

Host. They are gone but to meet the duke, villain. Do not say they be fled; Germans are honest men.

Enter Sir Hugh Evans.

Evans. Where is mine host?

Host. What is the matter, sir?

Evans. Have a care of your entertainments. There is a friend of mine come to town, tells me there is three cousin-germans that has cozened all the hosts of Readings, of Maidenhead, of Colebrook, of horses and money. I tell you for good will, look you; you are wise, and full of gibes and vlouting-stogs; and 't is not convenient you should be cozened. Fare you well. *Exit.*

Enter Doctor Caius.

Caius. Vere is mine host de Jarretière?

Host. Here, master doctor, in perplexity and doubtful dilemma.

Caius. I cannot tell vat is dat; but it is tell a me dat you make grand preparation for a duke de Jarmany. By my trot,

---

1) Ein Streich, wie ihn Robin Good-fellow nach dem Mad Pranks einem Bauerntölpel spielt!

dere is no duke dat de court is know to come. I tell you for good vill. Adieu. *Exit.*

Host. Hue and cry, villain, go. — Assist me, knight. — I am undone! — Fly, run, hue and cry, villain! — I am undone! *Exeunt Host and Bard.*

Die Travestie ist hier derartig flagrant, daß ich kein Wort weiter darüber zu sagen brauche, sondern ohne weiteres des bestimmtesten behaupte, Willy beguiled ist jenes „Entertainment" Peeles, auf welches sich die Worte des Evans beziehen: „Have a care of your entertainments". Weit. Beiträge, a. a. O., habe ich also Unrecht gehabt, wenn ich vermuthete, es sei verloren gegangen. Eben diese peelesche Komödie macht denn auch die Satire der Episode der Hauptsache nach vollkommen klar.

Wir haben S. 224 f. gesehn, daß Peele die Rüpeltragikomödie des Sommernachtstraums höhnisch als „holländischen" Schuster bezeichnet. Dagegen läßt Shakespeare hier, dem deutschen Ursprunge des Peter Squenz gemäß, dem Wirth drei Rosse durch drei deutsche Teufel entführen; und zwar bezeichnet er sie, mit Rücksicht auf die satirisch travestirende Tendenz der Rüpeltragikomödie, und entsprechend dem Parasitenthume der athenischen Handwerker, durch Evans Worte als „cousin-germans" d. h. als Germans, welche die „cousins" von Peele und Genoßen sind. Daß Shakespeare „drei" cousin-germans die Rolle der Preller überträgt, stimmt genau mit der Sommation des Sommernachtstraums überein, hat aber hier noch den besonderen Grund, daß es wider drei „horses" sind, die er verarbeitet, nämlich Peele selbst, der Wirth zum Hosenbande, Nash (Falstaff) und Thom. Lodge (Cajus, der „doctor of physic"). Bardolph meint aber weiter, die drei „cousin-germans" hätten sich wie drei „Doctor Faustusse" auf und davon gemacht; und das führt uns der satirischen Absicht der Scene noch näher, stellt einen klaren ideellen Zusammenhang zwischen ihr und dem Schluß der Lustigen Weiber her, wo Falstaff, mit dem Hauptschmucke des Jägers Herne, dem Hirschgeweih ausgestattet, dem elfisch satirischen Hochgericht erliegt. Nach dem deutschen Faustbuche macht sich bekanntlich Doctor Faust u. a. ein Mal auch das Vergnügen, einem Ritter ein Hirschgeweih an den Kopf zu hexen; und Marlowe hat diesen Spaß auch in seinen Doctor Faustus aufgenommen. Bardolph giebt aber zu verstehn, daß es die drei cousin-germans gewesen, welche dem Falstaff sein Hirschgeweih aufgesezt haben; das heißt, daß die Elfenscene am Schluße der Lustigen Weiber eine satirische Fortsezung der Burleske des Sommernachtstraumes ist, als was sie sich auch sonst deutlich ausweist.

Wenn nun aber der Leser auf das „hue and cry" des Wirthes zum Hosenbande etwas genauer lauschen will, so wird er wohl erkennen, daß darin eine Schneidigkeit steckt, der ein Peele und seine Genoßen nicht Stand zu halten vermochten. Peele stößt dies Geschrei aus, um Shakespeare moralisch zu prostituiren, und auf

solche Weise die Wirkung der Rüpeltragikomödie zu paralysiren; und eben diesen Kniff stellt Shakespeare hier ins hellste Licht, und giebt damit den Rabulisten Peele der wohlverdienten Schande preis. Der Wirth zum Hosenbande weis jezt ebenfalls nichts weiter mehr, als „hue and cry“ zu schreien; aber jeder, der den aus Nullitäten zusammengesezten, faselnden Lumpen hört, lacht, daß ihm wirklich die Augen übergehn, und freut sich, daß der Pfiff zurückschlug, „zu bestrafen den Erfinder“. Die hohle Aufgeblasenheit, die endlich, und wie es die echte Komik verlangt, plözlich als Seifenblase zerplazt, läßt sich nicht lustiger verspotten.

In den Worten von Evans und Cajus, sowie in dem Umstande, daß die drei „cousin-germans“ die Pferde des Wirthes miethen wollen, um ihrem Herzoge entgegenzureiten, stecken aber noch gewiße historische Anspielungen, die ich schon früher, Weit. Beitr., II. 190 ff., erörtert habe, und worauf ich hier nochmals zurückkommen muß.

Der erste, welcher auf diesen Punkt aufmerksam geworden ist, ist Charles Knight gewesen. Er hat bekanntlich in seinen „Studies of Shakspere“ (London 1848, 8°, 250 f.) die Behauptung aufgestellt, 1592 sei ein Herzog von Würtemberg unter dem Incognito eines Grafen von Mümpelgard mit großem Gefolge in England gereist; und diese Thatsache hat er nicht allein zur Erklärung der in Rede stehenden dunklen Anspielungen Shakespeares, sondern sogar zu der Hypothese benuzen wollen, der erste Entwurf unseres Stückes, als welchen er die erste Quarto (1602) betrachtet, sei 1592 oder 93 entstanden. Der ganze Grund, den er dafür anzuführen weis, beschränkt sich jedoch auf die gewiß recht seltsame Idee, es müße für den londoner Hof 1593 ein Hauptspaß gewesen sein, die Würtemberger „garmombles“ — wie die cousingermans in der Quarto von 1602 u. a. auch titulirt werden — nennen zu hören. „What would be a good joke, when the Court was at Windsor, 1593“, raisonnirt er dann weiter, „with the visit of the Duke fresh in the memory of the courtiers, would lose its point at a later period.“ Indeß das ist doch gar zu haltlos; ganz abgesehn davon, daß die Beziehung der Lustigen Weiber, insbesondere eben unserer Episode zu Peeles Willy beguiled, auf eine spätere Entstehung hinweist, so sind hier zwei Thatsachen zusammengekoppelt, ohne daß auch nur ein Faden so stark wie Spinnenzwirn nachgewiesen wäre, der ihren ideellen Zusammenhang beglaubigte. Diese Hypothese hat denn auch alles Eindrucks auf die Shakespeareforschung verfehlt; nur Herman Kurz hat sie in einer Monographie, die ich Weit. Beitr., II. 162, namhaft gemacht habe, zu verwerthen gesucht; und seinen archivalischen Forschungen ist es wenigstens gelungen, die Thatsachen so weit zu ermitteln, daß wir ungefähr einen Einblick in die Sache gewinnen, obwohl auch er vollkommen entfernt davon geblieben ist, einen ideellen Zusammenhang zwischen ihnen und unserer Episode herzustellen.

Die Forschungen von Kurz haben nun ergeben: 1) daß Graf Friedrich von Mümpelgard, nachmaliger Herzog von Würtemberg, i. J. 1592 sich in England um Erlangung des Hosenbandordens bemüht hat, mit seinem Anliegen aber abgewiesen ist, weil nur Fürsten in den Orden aufgenommen würden, während er nur Graf sei; sowie daß 2) i. J. 1595, als Friedrich bereits Herzog von Würtemberg war, das Gesuch erneuert, und zu diesem Behufe eine würtembergische Gesandtschaft nach London geschickt ist, die auch nachweislich in einzelnen der Orte logirt hat, wo Shakespeare die cousin-germans die Wirthe prellen läßt; und endlich 3) daß der eigentliche Zweck der ganzen Werbung auf finanzielle Ziele hinausgekommen ist. Hier haben wir nun eine satirische Parallele, deren innersten Kern ich bei meiner ersten Besprechung der Sache in den Weiteren Beiträgen noch nicht habe darlegen können, weil ich den Willy beguiled noch nicht gekannt habe. Wir haben jedoch gesehn, daß Peele im Vorspiel seiner Komödie als Ritter St. Georg oder als Ritter vom Hosenbande figurirt; wir haben ferner gesehn, wie stümperhaft er später bei Durchführung dieser Rolle abfällt; und wir haben endlich gesehn, wißen es auch so schon, daß er in seinem Kampfe wesentlich durch pecuniäre Motive bestimmt ist. Wie genau also der Parallelismus mit den Mümpelgardern und Würtembergern!

Shakespeare macht aber den Dichter des Willy beguiled zum Gastwirth, welcher die cousin-germans bei sich aufnimmt, und spielt dabei, wie gesagt, durch Nennung der Dorfschaften, wo dieselben gehaust, auf die Gesandten des Herzogs von Würtemberg an; und das ist ein Punkt, der nicht sicher aufzuklären ist, über den ich aber in den Weiteren Beiträgen meine Vermuthungen ausgesprochen habe, die ich auch jetzt noch für sehr wahrscheinlich halte. Es ist dem Peele durchaus zuzutrauen, daß er sich an die Gesandten mit seinen „entertainments“ gemacht hat. Nach Kurz sollen dieselben sich allerdings um das Theater nicht gekümmert haben; das schließt indeß immerhin nicht aus, daß Peele, Nash und vielleicht auch andere dieser Clique Festspiele vorbereitet haben für den Fall, daß der Herzog wirklich in den Hosenbandorden aufgenommen würde. Es ist sehr denkbar, bei dem parasitischen Charakter der peeleschen Muse sogar im höchsten Maße wahrscheinlich, daß er zu diesem Behufe Fühlung mit den würtembergischen Gesandten gesucht und gefunden hat; daß er jedoch vergeblich auf den Herzog hoffte, weil seine Gesandtschaft 1595 ebenfalls noch keinen Erfolg hatte; und daß Peele somit in diesem Falle die Rolle des Willy beguiled übernehmen mußte.

Daß Shakespeare seinem Wirth die Worte in den Mund legt: „What duke should that be, comes so secretly? *I hear not of him in the court*“, klingt jedenfalls höchst ironisch; und die Ironie wird später noch bedeutend gesteigert, wenn er sagt: „They are gone but to meet the duke“. Ich habe das, Weit. Beitr., II. 198,

auf die Tragödie von der Ehebrecherin des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig bezogen, von der ich auch jezt noch überzeugt bin, daß sie, und nicht die italienische Novelle die Quelle zu Shakespeares Komödie ist; indeß diese Worte haben wahrscheinlich eine andere weit satirischere Beziehung. Bottom und seine Genoßen verabreden im Sommernachtstraum das Rendez-vous „at the Duke's oak"; daran ist bei unserem „Duke" gedacht. Shakespeare weist auf die Elfenscene des Schlußes hin, wo er wider den Herzog Theseus oder Ritter Georg seinen Gegnern gegenüber spielen will, nnd diesem Herzoge haben die drei Doctor Faustusse die Pferde des Wirthes als cousin-germans entgegengeritten. Der würtembergische Herzog dagegen bleibt aus; und mit der erhofften Schröpferei wird es nichts! Aber dennoch bleibt es wahr: „Germans are honest men"! Sie haben dem Shakespeare den Peter Squenz geliefert.

Zum Schluße noch eine Bemerkung.

Der Willy beguiled erklärt mir nicht bloß die mancherlei Seitenhiebe der Lustigen Weiber, auf die ich hier habe aufmerksam machen müßen; er hellt mir nicht bloß die dunkle Rossdiebstahlsepisode auf; sondern er macht mir auch einen allgemeinen Charakterzug der Komödie verständlich, der sonst eine fast unbegreifliche Singularität ist. Ich meine ihr kleinbürgerliches Colorit. Es ist ein Grundzug der shakespeareschen Polemik, daß sie stets dem Gegner auf sein Gebiet folgt, um dann die Maxime walten zu laßen, daß die Phantasie den dargebotenen Stoff in Form zu verwandeln, daß sie sich auf diesen Verwandlungs- und Läuterungsprocess zu beschränken habe. So ist auch hier aus dem peeleschen Wust und Werch eine wirkliche Komödie entstanden, die unwiderstehlich belustigend und aufheiternd wirkt, so schneidig auch ihre Polemik ist, weil sie eben ein Werk reiner Phantasie, ein wirkliches Kunstwerk ist. Sichtlich freilich ist sie außerordentlich schnell entstanden, und entbehrt deshalb jener durchgehends klaren Gediegenheit, jener kristallhellen Aethernatur, welche Temperatur und Klima des Sommernachtstraums bilden.

Anmerkung.

Der vorstehenden Besprechung des Willy beguiled, habe ich noch eine chronologische und eine literarhistorische Bemerkung nachzuschicken. Bei der ersteren ist es am zweckmäßigsten, wenn ich an die Auslaßung eines Recensentenflohes anknüpfe, der mich bereits seit Jahren ennuyirt hat. Derselbe äußert in einer seiner soi-disant

Recensionen über die Ansicht betreffs der Entstehungszeit der Lustigen Weiber, welche im II. Bande der Weiteren Beiträge, S. S. 160 ff., aufgestellt ist: „Die Lustigen Weiber sollen durchaus 1596 verfaßt worden sein. Den Haupteinwand gegen diese Zeitbestimmung, daß nämlich Meres in Palladis Tamia, 1598, die sehr beliebte Komödie nicht erwähnt, schafft sich Herr[1]) Hermann leicht vom Halse, indem er sagt: „„Nun stelle man sich aber vor, die Lustig. Weiber sind mit den beiden Theilen Heinrichs IV. zugleich auf die Bühne gebracht; ist da nicht denkbar, daß dieselben von Franz Meres, der als gelehrter Pedant dem Theater immerhin ferner (?) gestanden, und der seinen Katalog der shakespeareschen Stücke ganz sichtlich rein aus dem Gedächtniß angefertigt hat, mit der Historie vermengt, über die Historie übersehen ist?"" (soll heißen sind). Auf die Art läßt sich alles beweisen, wie alles ableugnen." Das ist ja ein ganz kritikloser Herr, dieser Herr Hermann. Doch sehn wir uns die Sache ein Mal schärfer an, vielleicht ist Herr Hermann nicht ganz so kurzsichtig, wie sein Herr Kritikus zu behaupten beliebt; vielleicht — wer weis es — ist der stolze Saz, womit der mächtige Mann schließt, eine Grube, die seine Unvorsichtigkeit sich selbst gegraben. In meiner Ausgabe der Weiteren Beiträge ist dem Saze, den der Herr heraushebt, eine sehr umständliche Untersuchung vorangeschickt, welche den Verfaßer zu dem Ergebniß führt, 1596 müße das Entstehungsjahr der Lustigen Weiber sein. Es ist dabei — S. S. 175—180 — an die verunglückte Expedition Sir Walter Raleighs nach Guiana und den Bericht, welchen Raleigh 1596 darüber erstattet hat, und welcher einer gewißen Anspielung Shakespeares in I. 3 zu Grunde liegt, angeknüpft und in eingehendster Weise motivirt, weshalb die Jahreszahl grade dieses Berichtes von entscheidender Bedeutung für die Chronologie unserer Komödie sei; und es ist dann — S. S. 180 ff. — dies Argument noch durch andere Argumente in sorgfältigster Weise unterstüzt, so daß eigentlich wohl sich niemand unterstehen kann, zu sagen, nach Ansicht des Verfaßers sollten die Lustigen Weiber durchaus 1596 verfaßt sein. Natürlich konnte aber der Verfaßer das Schweigen des Meres nicht ignoriren, und so sah er sich gezwungen, einen plausibeln Grund dafür anzugeben. Ob er darin grade besonders glücklich oder geschickt gewesen, mag billig bezweifelt werden; der Verfaßer glaubte aber genug gethan zu haben, wenn er überhaupt nur die Möglichkeit, daß Meres die Lustigen Weiber übergangen habe, erklärte; und er nimmt diesen Standpunkt auch heute noch ein, obgleich ihn, wie sich weiter unten zeigen wird, die Einrede

1) Man weis, was diese ominöse Höflichkeit bei unseren heutigen „Herrn" Recensenten, durchgehends auch Recensentenherrn von heute, zu besagen hat. Sie erinnert mich immer an Shylock, der nur deshalb gegen Antonio höflich und freundlich thut, um dahinter seine Heimtücke zu verstecken.

des Herrn Kirtikax nicht abgehalten hat, seinen desfallsigen Vorschlag zu verbessern.

Der Verfaßer muß an diejenigen Shakespeareforscher, welche — wie Ulrici und Alex. Schmidt — ein entscheidendes chronologisches Gewicht auf das Schweigen des Meres legen, und hinter deren Schilde unser Herr Recensent ficht, die Frage richten, wie sie dazu kommen, grade für die Lustigen Weiber den Anspruch zu erheben, sie seien eine solche Favorit-Komödie gewesen, daß Meres unbedingt von ihnen habe sprechen müßen, wenn sie zu der Zeit, als er seine Palladis Tamia schrieb, bereits existirt hätten? Quellenmäßige Gründe können sie dafür um so weniger anführen, weil Meres doch wenigstens den Heinrich IV. erwähnt. Der Verfaßer hat aber auch nicht verfehlt, noch besondere Wahrscheinlichkeitsgründe dafür geltend zu machen, daß Meres die Lustigen Weiber aus den Augen verloren haben könne. Hinter die Bemerkung des Verfaßers: Meres habe „als gelehrter Pedant dem Theater immerhin ferner gestanden", macht der recensirende Herr ein Fragezeichen. Dabei ist jedoch die Thatsache außer Acht gelaßen, daß die Lustig. Weiber ein Kampfstück sind. Eben diese Thatsache, welche durch die Besprechung des Willy beguiled erst wider recht deutlich ins Licht gestellt ist, hat aber der Verfaßer bei jenem Ausspruche gerade vornehmlich im Auge gehabt; derselbe soll eigentlich sagen, daß Meres den literarischen Fehden der Theaterlichter fern gestanden habe, weil er weder Anhänger der akademischen Dramaturgen, noch der Schauspieler-Dramaturgen gewesen. Für Meres also waren die Lustig. Weiber eben nur eine Komödie; und er konnte sie übergehen, wie er andere ausgezeichnete Komödien Shakespeares ungenannt gelaßen hat. Hätten Peele, Nash, Lilly, Chettle, Lodge u. s. w. an dem Kataloge des Meres mitgearbeitet, so wäre es ganz unmöglich gewesen, daß die Lustig. Weiber darin ungenannt blieben, es sei denn, daß sie absichtlich wegen ihres polemischen Gehalts übergangen worden wären. Ein gleiches Schicksal würde dann aber vor allem auch den Sommernachtstraum getroffen haben, den Meres ausdrücklich unter den Komödien mit nennt. Unbestreitbar ist nun aber Falstaff in den Lustigen Weibern eine Figur, die fast alles Interesse absorbirend in den Vordergrund tritt; und dasselbe gilt von den humoristisch burlesken Partien der beiden Theile Heinrichs IV., namentlich des I. Theils. Warum soll es unter solchen Umständen so gar unerhört erscheinen, daß in der allegirten Stelle der Weiteren Beiträge angenommen wird, Meres habe über den Heinrich die Lustig. Weiber übersehn? Ist doch der gelehrte (?) Streit darüber, ob die Lustigen Weiber einen integrirenden Theil jener Historie bilden, heute noch nicht geschlichtet. Ferner aber hat Meres mit pedantischem Gleichmaß seine Auswahl von schakespeareschen Stücken so getroffen, daß er je 6 Comedies (Gentlemen of Verona, Errors, Love's labours lost, Love's labours won, Midsummes-Night's Dream, Merchant of Ven.) und Tragedies (Richard II., Richard III., Henry IV., King-

soll eine Anspielung auf die massenhafte Ernennung von Rittern unter Jacob I. sein. Weit. Beitr., II. 180 f., n. 1, habe ich bereits gezeigt, daß die Worte einen ganz anderen Sinn haben; und daß sich in diesem Argument lediglich der antiquarische Notizenkram breit macht.

3. Frau Hurtig sagt, II. 2, zu Falstaff: „there has been knights, and lords, and gentlemen with their coaches", und hier soll gar das unschuldige Wort coaches, das Shakespeare in ganz gleicher Weise schon in Love's labours lost, im Titus Andronicus, im Merchant of Ven. usw. gebraucht, auf die Zeit von Jacob I. hinweisen!

4. Eben solche Hinweisung soll in der Anspielung auf die Cotsall-games in Pages Worten I. 1: „J heard say, he was outrun at Cotsall" liegen, obwohl derselben bereits in Henry IV., Thl. II. und Richard II. gedacht ist.

5. Endlich soll in dem Verse: „In emerald tufts, flowers purple, blue, and white" (V. 5) ein Anzeichen für die Entstehung des gesamten Foliotextes unter Jacob I zu finden sein. Die Sache läßt sich indeß wohl weit einfacher durch die Annahme erklären, daß jener Vers nachträglich mit Rücksicht auf Jacob I eingeschoben ist[1]). Aehnliches findet sich bekanntlich am Schluße von Henry VIII.

Die literarhistorische Bemerkung, die ich nun noch zu machen habe, ist eine kurze Notiz betreffend das Drama „The Battle of Alcazar." Dasselbe ist uns in einer Quarto von 1594 überliefert, welche folgenden, den Namen des Verfaßers verschweigenden Titel führt:

„The Battle of Alcazar, fought in Barberie, between Sebastian king of Portugall, and Abdelmelec, king of Marocco. With the death of Captaine Stukeley. As it was sundrie times plaid by the Lord high Admirall his servants. Imprinted at London . . . 1594."

Alex. Dyce macht es so gut wie zur Gewißheit[2]), daß das Stück am 20. Februar 1592 zuerst auf die Bühne gebracht ist, und von George Peele herrührt. Die allegorische Manier der Akademiker ist auch die Stilart dieses echt akademischen Stückes; und wenn ich mich nicht täusche, so gehört es mit zu den akademischen Kampfstücken mit antishakespearescher Tendenz. Wie der Leser sich aus den Notizen überzeugen kann, welche Dyce seiner Ausgabe des Stücks vorausgeschickt hat, ist Stuckley wirklich eine historische Person; Peeles Stuckley dagegen ist meiner Auffaßung nach die Maske Shakespeares. Stuckley ist schon vor 1592 Theaterfigur gewesen, wie Peeles Farewell an Norris und Drake beweist; und das mag ihn zur Wahl dieser Figur bestimmt haben, aus der

1) Vergl. Weit. Beitr., II. 117 f., bes. Note 1.
2) Works of Greene and Peele, S. 339—341.

später Shakespeares Falstaff hervorgegangen sein dürfte. Im übrigen hat auf das peelesche Stück Greenes König Alphons (gedruckt 1590, und wohl auch nicht viel früher entstanden), eingewirkt, der gleichfalls zu den antishakespeareschen Kampfstücken gehört. In Greenes Stück kommen der König von Neapel Bellinus, ein Herzog von Mailand, der sein Herzogthum an den Miles Ferdinand verliert, und in Peeles Stück ein König Sebastian von Portugal vor, welcher der Verbündete von zwei Maurenfürsten ist. Die Thatsachen haben unverkennbar, und zwar wegen ihres allegorischen Gehaltes, auf den Tempest, der es ja mit den Verhältnißen jener Zeit ebenfalls zu thun hat, eingewirkt. Miles Ferdinand scheint mir in Greenes Stück Shakespeare sein zu sollen. Die Existenz des Wintermärchens sezt dasselbe aber noch nicht voraus, während mir dies bei Peeles Schlacht bei Alcazar in der That der Fall gewesen zu sein scheint.

Ein näheres Eingehn auf diese Dinge erscheint nicht erforderlich; die Forschung würde dabei nichts gewinnen.

VI.

The Return from Parnassus, or The Scourge of Simony.

Wir besizen eine akademische Komödie aus der Zeit der Elisabeth[1]), welche den Titel führt: „The Return from Parnassus, or The Scourge of Simony.“ Das Stück ist 1606 gedruckt, und auf dem Titelblatte ist gesagt, es sei in der publicirten Gestalt öffentlich im St. John-College zu Cambridge von den Studenten aufgeführt[2]); sein Verfaßer ist gänzlich unbekannt; es gehört indeß zu den antishakespeareschen Kampfstücken, und ist schwerlich von einem Studenten, sondern wohl von einem der akademischen Literaten Londons zusammengeschrieben[3]). Sein Inhalt ist im allgemeinen zwar bodenlos langweilig; es trägt noch viel entschiedner den Charakter des reinen, auf Stichelrede berechneten Conversationsstücks ohne jeden Gran von dramatischem oder gar theatralischem Gehalt, wie Willy beg.; gleichwohl ist es für meine Untersuchung immerhin von geschichtlichem Interesse, weil es die Zweigliederung der damaligen Dramaturgen Londons in akademische und Schauspieler-Dramaturgen, sowie deren gegenseitige Befehdung so deutlich erkennen läßt, wie sonst ms. Ws. kein anderes.

---

1) An zahlreichen Stellen des Stücks ist die Königin als gegenwärtige Regentin erwähnt.

2) Vergl. Thom. Hawkins, The origin of the english Drama, vol. III, Oxford 1773, 8°, S. S. 199 ff.

3) Ich kann nur auf Thom. Lodge rathen, dem lezten Ueberrest der antishakespeareschen Akademiker-Clique. (Vergl. über seine Lebensverhältniße Klein, Gesch. d. englischen Dramas, II. 364 ff., Note). Ob Lodge mit Ben Jonson ebenfalls auf gespanntem Fuße gestanden, weis ich nicht; wenn er wirklich der Verfaßer des Return ist, so müßte das in der That angenommen werden, sofern man nicht gar vermuthen wollte, er habe Jonson in seinem Stück nur deshalb schlecht behandelt, weil er bei den Universitäten als Gegner Shakespeares schlecht angeschrieben stand.

Das Return ist nach dem Tode von Thom. Nash geschrieben, den es als das eigentliche Haupt der Akademiker, im Gegensaz zu Shakespeare als dem Haupte der Schauspieler-Dramaturgen betrachtet. Es verfolgt ostensibel die Tendenz einer nachträglichen Ehrenrettung des Thom. Nash; in Wahrheit dagegen scheint es mir eine Bettelei für den Verfaßer selbst zu sein, den ich in einer der „dramatis personae", im Philomusus, der Maske Thom. Lodges, zu sehen glaube. Den coincidirenden Bettelzweck des Stückes werde ich im Laufe dieser Abhandlung bei mehreren Gelegenheiten aufdecken. Betreffs des ostensibeln Hauptzwecks aber muß ich gleich hier bemerken, daß der Verfaßer zu verstehen giebt, Nash sei durch seine Relegation von Cambridge gezwungen, die Literaten- bez. Dramaturgen-Laufbahn einzuschlagen, dabei aber immer verbitterter geworden, weil er den Rückzug vom Parnass vor einer fremden Besazung habe antreten müßen. Diese fremde Besazung sind eben die Schauspieler-Dramaturgen, namentlich Shakespeare, der wider echt akademisch in der empörendsten Weise gemishandelt wird. Er spielt hier die Rolle eines nichtsnuzigen Recorders.

Mit der bezeichneten Haupttendenz des Return hängt auch sein Nebentitel „die Geißel der Simonie" zusammen. Das Stück handelt allerdings von wirklich kirchlicher Simonie, und ist, so viel ich weis, im XVII. Jahrhundert zu dramatischen Angriffen auf kirchliche Misbräuche ausgebeutet; indeß selbst die echte Simonie wird nur hervorgehoben, bez. dargestellt, um plausibel zu machen, daß den verunglückten akademischen Literaten die verwerflichste Patronage den Zugang zum Stats- und Kirchendienst versperrt habe, so daß sie, insbesondere Thom. Nash, sich gewißermaßen in der Quetsche befunden, auf der einen Seite die Patronage auf der anderen Seite die Schauspieler, namentlich Shakespeare. Der Recorder, in welchem der Verfaßer des Return Shakespeare dargestellt hat, hält es natürlich mit der Patronage, ist deren Parasit. Der Hauptsache nach hat der Verfaßer des Return den Ausdruck Simonie aber unverkennbar nicht wörtlich, sondern bildlich genommen. Die Simonie, die er geißeln will, ist hauptsächlich eine künstlerische; er betrachtet es als Simonie, daß Shakespeare den Plaz auf dem Parnass einnimmt, welchen er einnimmt, und daß dieser Plaz dem großen Dramatiker zu reichem Gewinn und Ehren verhilft; denn er bildet sich ein und prätendirt, dieser Plaz gebühre den darbenden Akademikern.

Dieser unglaublich bornirte Gesichtskreis kann natürlich unmöglich irgend einen künstlerischen oder philosophischen Gedanken aufkommen laßen; und das Stück leidet daher, wie gesagt, an unerträglicher Sterilität. Das thut jedoch der Anmaßlichkeit seines Verfaßers keinen Abbruch; seine Tonart ist ganz jene sicher absprechende, schnöde verdammende, die wir an den Akademikern schon gewohnt sind.

Der akademische Allegorien-Charakter des Stücks drückt sich

schon in seinem Personenverzeichniße aus. Als „Dramatis personae“ werden darin aufgeführt: Ingenioso, die Maske des Thom. Nash, Judicio, Danter, Philomusus, Studioso, Furor poeticus, Phantasma, Patient, Richardetto, Theodore, physician, Burgess, patient, Jaques, studioso, Academico, Amoretto, Page, Signior Immerito, Stercutio, his father, Sir Raderic, Recorder, Prodigo, Burbadge, Kempe, Fidlers, Patient's man.

Selbstverständlich hat das Stück seinen Prolog. Der Stagekeeper spricht ihn. Am Schluße davon heißt es:

What we show is but a Christmass-jest.
Conceive of this, and guess of all the rest[1]),
Full like a scholar's hapless fortune's penn'd,
Whose former griefs seldom have happy end.
Frame as well we might, with easy strain,
With far more praise, and with as little pain
Stories of love, where 'fore the wondering bench
The lisping gallant might enjoy his wench,
Or make some sir acknowledge his lost son,
Found, when the weary act is almost done[2]).
Nor unto this, nor unto that our scene is bent; (!)
We only show a scholar's discontent.
In scholar's fortunes, twice forlorn and dead,
Twice has our weary pen erst laboured,
Making them pilgrims in Parnassus' hill,
Then penning their return with ruder quill.
Now we present unto each pitying eye
The scholars' progress in their misery.
Refined wits, your patience is our bliss;
Too weak our scene, too great your judgement is. (!)
To you we seek to show a scholar's state,
His scorned fortunes, his unpityed fate.
To you! For if you did not scholars bless,
Their case, poor case, were too, too pityless.
You shade the Muses under fostering,
And make them leave to sigh, and learn to sing.

Der „scholar“, „forlorn and dead“, dessen „discontent“ und „scorned fortunes“ und „unpityed fate“ der Gegenstand dieser Komödie (!) sein soll, ist Thom. Nash, wie gesagt, des Verfaßers „In-

1) Nette Zumuthung!

2) Hawkins hat gewiß recht, diese beiden Verse auf Shakespeares Cymbeline zu beziehn. Meiner Vermuthung nach sind aber auch die beiden vorhergehenden eine Anspielung darauf. Cymbeline muß also damals, als das — unverkennbar durch Nashs Tod veranlaßte — Stück auf die Bühne gebracht ist (Weihnachten 1602) ein neues Stück gewesen sein. Aus dieser kleinen Probe kann man aber schon erkennen, mit welcher akademischen Shakespeare-Freundlichkeit das Stück geschrieben ist.

genioso". Man kann daraus sehn, welch elendes Ende dieser — um mich eines lichtenbergschen Ausdrucks zu bedienen — „wizige Schweinepelz" genommen hat. Er ist offenbar ebenso abgerißen (forlorn) heimgegangen, wie Greene; und der Verfaßer sucht ihn nachträglich noch möglichst „herauszupauken". Aber — Love's labour's lost!

Das Return ist uns abgetheilt in Akte und Scenen überliefert. I. 1 ist gleich der Held des Stücks, Ingenioso, „with Juvenal in his hand", vorgeführt, und durch folgenden Monolog als die Maske des Thom. Nash mit unverkennbarer Deutlichkeit gekennzeichnet:

Difficile est, satyram non scribere; nam quis iniquae
Tam patiens urbis, tam ferreus, ut teneat se?
Ay, Juvenal, thy jerking hand is good,
Not gently laying on, but fetching blood;
So surgeon-like thou dost with cutting heal,
Where nought but lancing can the wound avail.
O, suffer me, among so many men,
To tread aright the traces of thy pen,
And light my link at thy eternal flame,
Till with it J brand everlasting shame
On the world's forehead, and, with thine own spirit,
Pay home the world, acorrding to his merit.
. . . . . .
. . . . . .
Did not fear check my repining sprite,
Soon should my angry ghost a story write,
In which J would new-foster'd sins combine,
Not known erst by truth-telling Aretine [1]).

Die lezten Worte sind eine Anspielung auf die Komödie Nashs „The Isle of Dogs" und die Verfolgungen, welche er sich dadurch zugezogen. Gegen den Schluß des Stücks wird die Komödie nochmals, und zwar ausdrücklich erwähnt.

In der folgenden Scene (I. 2) gesellt sich zu Ingenioso Herr Judicio, eine nur für diese Scene erfundene allegorische Personification der Kritik. Die Scene ist unverkennbar darauf berechnet, einen plausibeln Grund für Nashs feindliches Verhalten gegen Shakespeare aufzustellen, und wird in dieser Tendenz noch weiter unterstüzt durch die Figur des Recorders. Jeder aber, der mit den in Frage kommenden Thatsachen vertraut ist, muß sagen, daß der Verfaßer seine Absicht durchaus verfehlt hat. Judicio redet den Ingenioso an:

---

1) Lodge hat bekanntlich in seinem Pamphlet „Wit's Miserie and the World's Madness" usw. 1596, Thom. Nash den englischen Aretino genannt.

What, Ingenioso, carrying a vinegar-bottle about thee, like a great school-boy, giving the world a bloody nose?

Darauf Ingenioso:

Faith, Judicio, if J carry the vinegar-bottle, it's great reason, J should confer it upon the bald-pated world; and again, if my kitchen want the utensiles of viands, it's great reason, other men should have the sauce of vinegar. And for the bloody nose, Judicio, J may chance, indeed, give the world a bloody nose; but it shall hardly give me a crack'd crown, so it gives other poets French crowns.

Bottom sagt, Midsn., I. 2, er wolle den Pyramus im „French-crown-colour-beard" spielen, und erhält darauf von Peter Quince die Antwort: „Some of your French crowns have no hair at all, and then you will play bare-faceed." French bedeutet (nach Halliwell) auch einen Schuft, und einen höchst aufgeregten Menschen; und so hat Shakespeare das Wort hier gebraucht. Unter unseren schuftigen, bis über die Ohren in Verlegenheit sizenden Köpfen (French crowns), meint Shakespeare, giebt es welche, die absolut charakterlos sind. Wenn Bottom also den Pyramus im French-crown-colour"-Bart spielen, d. h. so spielen sollte, als ob Pyramus einer von diesen charakterlosen Lumpen wäre, dann würde er erst sein wahres Gesicht zeigen. Der Stich, welcher hauptsächlich auf Nash geht, soll durch die Bemerkung Ingeniosos „it gives other poets French crowns", gerochen werden. Lodge, oder wer sonst der Verfaßer des Stückes ist, will damit sagen, daß Ingenioso hungern müße, habe andere reich gemacht, ihnen Louisd'ors eingetragen, obwohl sie sich dabei als Schufte (French crowns) benommen. Wer diese „anderen" sind, ist hiernach von selbst klar. Wenn die Stichelei wirkliche Wahrheit enthielte, könnte man sich allerdings über Nashs Auftreten gegen Shakespeare nicht entrüsten. Im weiteren Verlaufe des Dialoges fragt Ingenioso den Judicio: But say, Judicio, what news in your press? Did you keep any late corrections upon any tardy pamphlets?"[1]) Judicio antwortet darauf genau so, als befände er sich in der Lage Chettles, der bekanntlich die Correctur von „Greenes Groatsworth of Wit" besorgt haben wollte: „Veterem jubes renovare dolorem, Ingenioso! Whate'er befalls thee, keep thee fromm the trade of the corrector of the press."

---

[1]) Die Worte besagen offenbar: Haben Sie vielleicht die lezte Correctur nachgelaßener Pamphlete besorgt? Der Leser wird sich aus dem Fortgange des Dialogs überzeugen, daß Nash ungeachtet seines Leugnens in dem Briefe an den Verleger der zweiten Auflage seines Pierce Pennyless (vergl. die betreffende Stelle bei Klein, a. a. O, S. 270 f., Note), für den Verfaßer der Groatsworth-Invective gehalten ist; und ich muß noch jezt behaupten, daß auch Shakespeare diese Ueberzeugung in der von mir — Weit. Beitr., II. 92 f. — besprochenen Stelle der Lustig. Weiber offen ausspricht. Stil und Form — die von Nash mit so großer Vorliebe angewandte Briefform! — verrathen ma. Es. auch Nash unwidersprechlich.

Einige Zeit später fragt Ingenioso weiter:

Say, man, what new paper-hobby-horses, what rattle-babie, are come out in your late Maymorris-dance?

Der Ausdruck „Rattle-babies“, d. h. schnatternde Kinder ist durch das veranlaßt, was im Hamlet über die Kindertheater gesagt ist; ein Punkt, worauf der Verfaßer sofort noch näher eingeht. Damit wird dann auch meine historische Auffaßung jener Stelle des Hamlet nachträglich bestätigt. Von „your late May-morris-dance“ spricht aber Ingenioso wegen der Worte Titanias: „The nine men's morris is fill'd up with mud“. Z. Thl. aus demselben Grunde fragt Ingenioso auch nach den neuen „paper-hobby-horses;“ zum guten Theil ist die Phrase aber auch durch die sinnbildliche Bedeutung des Rosses im Sommernachtstraum und in den Lustigen Weibern veranlaßt. Sehr merkwürdig ist nun aber Iudicios Erwiderung auf die sonderbare Frage. Er sagt:

Fly my rhymes as thick as flies in the sun. J think there be never an alehouse in England, nor any so base a may-pole on a country green, but sets forth some poet's petronels or demi-lances to the paper-wars in Paul's Churchyard.

Die Worte: „J think there be never an alehouse“ bis zu „Paul's Churchyard“ spielen auf die Falstaffjaden in den beiden Theilen von Heinrich IV. und den Lustigen Weibern an. Deshalb bedient sich der Verfaßer auch des Wortes „petronels“, Pistolen, das an Shakespeares Pistol erinnern soll. „The paper-wars in Paul's Churchyard“ soll auf die Rolle anspielen, welche die königlichen Chorknaben bei dem Kriege der Akademiker mit Shakespeare gespielt haben. Die ganze Stelle liefert somit einen urkundlichen Beweis für die polemische Tendenz von Shakespeares Falstaffjaden, namentlich in den Lustigen Weibern, mit denen das Return sich auch sonst vielfach beschäftigt. Die ganze, kaum verständliche Rede aber zieht in echt akademischer Weise darüber her, daß der ungelehrte Shakespeare unerschöpflich im Erfinden, namentlich im komisch-satirischen Erfinden sei, indem er seine Stoffe jenen ungelehrten Regionen — dem Bierhause[1]) — entnehme, in denen er heimisch sei. In diese niederen Regionen hat Shakespeare — nach dem Verfaßer des Return — die dramatische Dichtkunst herabgezogen, und die höher stehenden Akademiker haben den Schaden davon, weil ihre wißenschaftliche Bildung ihnen nicht gestattet, sich so weit herabzugeben; das Volk aber folgt dem Zuge Shakespeares. In diesem Sinne läßt der Verfaßer den Ingenioso erwidern:

And well too may the issue of a strong hop[2]) learn to hop all over England, whenas better wits sit, like lame coblers[3]), in

1) May-pole, Maie. bedeutet (nach Halliwell) auch ale-stake, das grüne Tannenbäumchen, welches das Wahrzeichen des Bierhauses ist.

2) Equivoque. Die Nachkommenschaft einer zahlreichen Bespringung.

3) Anspielung auf die Handwerker des Sommernachtstraums!

their studies. Such barmy heads[1]) will always be working, whenas sad vinegar-wits sit sowring at the bottom of a barrel[2]); plain meteors, bred of the exhalation of tobacoo, and the vapours of moist pot, that soar up into the open air, whenas sounder wit keeps below.

Besser kanns auf Akademisch nicht gegeben werden. Indeß die Sache ist noch nicht aus; jezt fängt Judicio erst an zu brummen:

Considering the furies of the times, J could better endure to see these young can-quaffing[3]) hucksters shot off their pedlers, so they would keep them from these Englisch Flores poetarum; but now the world is come to that pass, that their starts up every day an old goose that sits hatching up those eggs, which have been filched from the nests of crows and kestrels. Here is a book, Jngenioso, why to condemn it, to clear the usual tiburn[4]) of all misliving papers, were too fair a death for so foul an offender.

Das Buch, das Judicio zu so entsezlichem Ende verurtheilt, ist 1600 anonym erschienen unter dem Titel: „Belvider, or the Garden of the Muses." Nach Hawkins ist es eine nach Gemeinplätzen geordnete Sentenzensamlung aus Spenser, Constable u. a., darunter aber nicht Marlowe, Nash, Shakespeare und Ben Jonson. Ein solches Buch kann keinen Menschen reizen; und der Verfaßer hat es auch als bloße Handhabe benuzt, um die verhängnißvolle Plagiatsgeschichte, von der er nicht mehr offen zu reden wagt, wider aufzurühren. Er versezt sich in jene Zeit, da Greenes Pandosto erschienen war und der junge Shakespeare sein Wintermärchen eben auf die Bühne gebracht hatte, zurück, und spricht deshalb, und mit Rücksicht auf die Zecher-Scenen in Heinrich IV., in echt akademischem Bramarbaston von „young can-quaffing hucksters." Wie lebhaft ihm aber dabei das Wintermärchen, insbesondere die Figur des Hausirers (pedler) Autolycus vorgeschwebt hat, beweist der Umstand, daß Judicio es den jungen, „Kannen saufenden" Höckern recht gern gestatten will, „to shoot off (!) their pedlers", sofern sie sich nur an den „Flores poetarum" Englands nicht vergreifen wollten. Daß der Verfaßer zu diesen „Flores" den Rob. Greene mitrechnet, beweist der Fortgang des Dialogs unwidersprechlich. Der fade Unsinn, den Judicio dann von den alten Gänsen schwazt, macht durchaus den Eindruk, daß er hauptsächlich durch sein „there *starts up* every

1) Die einen Bardolph usw. erfinden!

2) Nicht vielleicht gar als „Bottom" selbst?

3) Shakespeare persiflirt den constanten Scenenschluß in Peeles Willy beg., das Bierzechengehen, u. a. Merry Wiv, III. 2, dadurch, daß er den Wirth sich mit folgenden Worten verabschieden läßt: „Farewell, my hearts. J will to my honest knight Falstaff, and drink canary with him". Solchen Humor verträgt die akademische Säure nicht; danach muß gleich mit einem bombastischen „can-quaffing" oder dergleichen geworfen werden.

4) Selbstgebildet von tib = anus.

day“ und die „crows“ an die Groatsworth-Jnvective als die Axe, worum der Plagiatslärm sich gedreht hatte, erinnern will. Unter den „crows“ scheint übrigens hauptsächlich Constable gemeint zu sein, während Kestrels (Entartete) wohl auf Spenser geht, der ja den Secundanten Shakespeares im Kampfe um das Wintermärchen gemacht hatte.

Jngenioso und Judicio besprechen, bez. kritisiren nun die im Belvider excerpirten Dichter, dehnen dann aber ihre kritische Unterhaltung über dessen Grenzen auf die vier Dramatiker aus, die ich eben genannt habe. Dieser Theil des Dialogs ist auch für die Shakespeareforschung von Interesse. Den Reigen eröffnet Marlowe; von ihm sagt Judicio:

Marlowe was happy in his buskin'd muse;
Alas, unhappy in his life and end.
Pity it is, that wit so ill should dwell,
Wit lent from heaven, but vices sent from hell.

Unter den „vices sent from hell“ sollte man eigentlich Marlowes eigne Laster verstehn; indeß dem ist keineswegs so. Judicio beklagt, daß es Marlowe, troz seines Talentes (wit) so schlecht gegangen, daß er nicht ebenso wie Shakespeare reiche Ehren und ein großes Vermögen erworben; und er findet das eine um so größere Ungerechtigkeit und Grausamkeit des Schicksals, weil das Talent ein Leben des Himmels sei, das Laster aber, das den Marlowe um seine Erfolge geprellt habe, der Hölle entstamme. Der Gemeinplaz, womit Judicio seine Kritik schließt, namentlich die Worte „but vices sent from hell“ erhalten später noch eine ganz besondere Illustration durch die Figur des Recorder, des Immerito u.s.w., sowie durch die Geißelung der Simonie. Der eigentliche Sinn der ganzen Kritik ist sonach, daß Marlowe als der kothurnte Dichter par exc. hingestellt werden soll, der aber vom Schicksal schwer verfolgt, und um den Segen seiner Mühen gebracht ist.

Dadurch nimmt die Stelle eine akademische Wendung gegen Shakespeare, die bald darauf noch viel deutlicher markirt wird durch die Erbärmlichkeiten, die Judicio über Shakespeare zu sagen weis. Dies hinterrückige und verdeckte System des Kampfes verdient aber die schärfste Beachtung. Der Verfaßer des Return verräth überall die sorgfältigste Vorsicht, Shakespeare keine Handhabe zum Gegenangriff zu bieten, überhaupt nicht offen seinen Gegner zu spielen. Man sieht daraus, daß der große Dramatiker damals seinen Feinden wie eine uneinnehmbare Feste durch seinen Ruf wie durch seine ausgezeichnete Bewährtheit im Kampfe gegenüberstand.

Nach Marlowe kommt Ben Jonson, wie Judicio meint, „the wittiest fellow of a bricklayer in England“, an die Reihe. Ueber ihn läßt Ingenioso höchst selbst seinem rauhen Athem ergehn; und mußte uns schon die flachköpfige Aeußerung über Marlowe die Ueberzeugung beibringen, der Verfaßer des Return sei jeder kritischen Anlage bar, so sehen wir jezt, daß es ihm sogar an den elemen-

satirical vein," fährt Watson, nach Hawkins fort, „was chiefly exerted in prose, and he is said to have more effectually discouraged and non-plus'd Penry, the most notorius anti-prelate, Will Harvey, the astrologer, and his adherents, than all serious writers who attacked them." — Was sind denn das für Gegner!. Es ist ms. Es. ein ganz besonderes Unglück für Nash gewesen, daß von seiner Clique diese Trinmphe stets mit so lauten Fanfaren ausposaunt und gefeiert sind; das hat ihm den Kopf verdreht, ihn zu dem Wahne geführt, sich für ein bedeutendes Genie zu halten, bis daß die Herrlichkeit in dem Kampfe mit Shakespeare, der seine ganze Nichtigkeit und Hohlheit ans Licht brachte, ein Ende mit Schrecken nahm. Daß es dennoch noch immer Leute gab, die, wie Charles Fitzgeoffrey[1]), ihn nach wie vor für das Urbild dessen hielten, wovon er in Wahrheit keine Nagelprobe in sich barg, nämlich des Satirikers, erklärt sich einfach genug aus dem Cliquenwesen, und insbesondere daraus, daß er den Akademikern angehört hatte. Wie es wirklich um ihn gestanden, das kann man sowohl aus dem Epitheton „forlorn" erkennen, das ihm der Prolog unseres Stückes beilegt, wie aus einer Stelle in Dekkers „A Knight's Conjuring" (1607), die ich Weit. Beitr., II. 151 f., mitgetheilt habe. — Hawkins schließt: „That he was no mean poet will appear from the follwing description of a beautiful woman:

Stars full to fetch fresh light from her rich eyes,
Her bright brows drive the sun to clouds beneath;
Her hair's reflex with red streaks paint the skies;
Sweet morn- and evening-dew falls from her breath."

Es is wahr, wenn alle sonstigen poetischen Ergüße aus Nashs reichem Herzen verloren gegangen wären, und wir besäßen nur noch diese Reliquie seiner Kunstdrechselei, wir würden ungefähr schon wißen, wie wir mit ihm daran wären. Der dicke Sir John hätte sie recht artig in seinen Liebesbriefformularen verwerthen können. Aus dem Urtheile des Hawkins über diesen euphuistischen Nonsens kann man aber zugleich ersehen, wie zuverläßig das tratidionelle Urtheil über die Satirikereigenschaft von Nash ist.

Nun zurück zum Return.

In der 3. Scene des I. Akts treffen wir Ingenioso beim Verleger Danter[2]). Ingenioso bietet ihm ein Pamphlet „A Chronicle of Cambridge-cuckolds" an, was derselbe auch wirklich annimmt. Selbstverständlich findet dabei ein langer Discurs statt, der für denjenigen, welcher die darin geborgenen Weisheitskörnchen mit der Lupe betrachtet, gewiß manches recht Piquante und Interessante hegen mag; ich will mich aber dabei nicht aufhalten.

---

1) Vrgl. Weit. Beitr., II. 151.

2) Wirklicher damaliger Druckername. Vrgl. K. Elze, Will. Shakesp., S. 325 u. 402 f.

I. 4: „Philomusus in a physician's habit[1]); Studioso, that is Jaque's man, and patient.“ Philomusus, der sorgfältig entsalzene und von allem Humor entschwängerte Doctor Cajus dieses Schlummer-Trauer-Stücks, mengt französische Brocken unter seine englische Rede. Nachdem er einige Zeit mit Studioso zusammen leeres Reim- und Rythmen-Stroh gedroschen, sagt er endlich zu ihm: „Let 's leave this capping of rhymes, Studioso, and follow our late device, that we may maintain our deads in caps or bellies of pounder.“ Das Ganze ist Unsinn. Falstaff sagt, Merry Wiv., I. 3, zu Pistol und Nym: „Well, sirs, J am almost out at heels.“ Daß das auf Nash geht, und welchen Sinn es hat, habe ich S. 198 in meiner Besprechung des Willy beguiled gezeigt. Dem sezt sich nun der Verfaßer des Return entgegen; er will daß den Toten, d. h. eben dem Nash, nicht die Kappen (caps) von den Stiefeln verloren gehn; daß sie nicht „out at heels“ werden. Und das will er durch ein einfältiges Machwerk wie das Return bewirken. In derselben Stelle der Lustigen Weiber sagt aber Falstaff auch zum Wirth: „J sit at ten pounds a week“. Pounder bedeutet nun sowohl die Zehnpfundnote, wie auch den Mann, der ein Jahreseinkommen von zehn Pfund hat, und deshalb vervollständigt Philomusus seine Rede noch dahin, daß er die Stiefel seines Toten mit Kappen versehen wolle, die aus den Häuten von Zehnpfündern, d. h. des Shakespeare, gemacht werden. So werthlos der misvergnügte Unsinn an sich auch ist, literarhistorisch ist er doch deshalb erheblich, weil er die polemische Beziehung des Falstaff der Lustigen Weiber,

---

1) „Verwicklungen wegen Bürgschaftsschulden mit Henslowe und einem Schneider jagten Thom. Lodge — etwa 1596 — wider in die Fremde. Er griff noch ein Mal nach dem . . . Landläufer-Stab, aber in Form von Aesculaps Stab, zur Abwehr gegen die Schneiderelle. Er warf sich der Arzneiwißenschaft in die Arme, und prakticirte als Dr. med. (doctor in physic) zu Avignon um 1600. Nach der Heimkehr vom Continent prakticirte Lodge in London . . . Am 25. October“ (scil. 1600?) wurde Thom. Lodge, „ „Doctor in physic of the University of Avenion“ “ der Universität Oxford incorporirt.“ (Klein, a. a. O., S. 367, Note). Unser „Philomusus“ ist also zweifellos Thom. Lodge. Ebenso zweifellos ist er aber auch mit dem Doctor Cajus in den Lustig. Weibern identisch, und es ist daher unrichtig, wenn ich diesen früher (Weit. Beitr., II. 28) mit Lilly habe identificiren wollen. Mit Lilly hat Shakespeare vielmehr definitiv im Sommernachtstraum abgerechnet. Die Veranlaßung von Shakespeares Polemik gegen Thom. Lodge dürfte übrigens in dem mehrerwähnten Pamphlet Wit's Misery usw. von 1596 zu suchen sein; und dies wider hängt wohl mit Shakespeares Benuzung von Lodges „Rosalynde“ (zuerst erschienen 1592) zusammen. Wie es euch gefällt ist ja — ausweislich des Willy beg. — schon vor 1596 auf die Bühne gebracht. Wenn Lodge wirklich der Verfaßer des Return ist, so muß auf die Benuzung der Rosalinde auch wohl der Scheinausfall gegen das Belvidere in I. 2 zurückgeführt werden. Auf alle Fälle steht fest, daß Thom. Lodge zu denjenigen literarischen Existenzen gehört, die Shakespeare vollkommen ausgestochen hat. Vrgl. K. Elze, Will. Shakesp., S. 363.

Beitr., II. 68, gezeigt habe. Da kommt nun nachträglich gar noch dieser akademische Heulemeier und erkennt flennend an, daß Nash mit jenem Worte unabsichtlich sich selbst das Horoskop gestellt habe!

Später lamentirt Studioso noch weiter, einen bekannten Tropus Shakespeares[1]) sich aneignend:

„Wo is the subject, Philomusus; earth the loathed stage,
Whereon we act this famed personage;
Mossy barbarians the spectators be,
That sit and laugh at our calamity."

Wir kennen diese Töne, die noch eine Zeit lang die Scene dehnen, nachgrade schon so hinlänglich, daß wir uns bei diesen Proben begnügen können.

Die nächsten vier Scenen (II. 2 — II. 5) leiern nun mit unglaublicher Monotonie das Thema der angeblichen Simonie ab. Daß dabei auch für Shakespeare was abfällt, versteht sich von selbst. Ich will nur folgende Passage aus II. 5 herausheben, wo Academico sich vergeblich bei Amoretto, dem Sohne eines simonistischen Prälaten, und einem Liebhaber der erotischen Poesie Shakespeares[2]), um eine Vicarie bewirbt.

Amoretto. Good faith, sir, there is an excellent skill in blowing for the terriers; it is a word that we hunters use: when the fox is carthed, you must blow one long, two short; now, sir, in blowing every long contains seven quarters; one short contains three quavers.

Academico. Sir, might J find any favour in my suit, J would wind the horn, wherein your boon deserts should be sounded with so many minims, so many quavers.

Mit dieser öden Quaselei soll theils Shakespeares angebliche Schmeichelei gegenüber der Elisabeth und dem Southampton persiflirt werden; zum guten Theil beabsichtigt aber auch der Verfaßer die Auseinandersezungen über die „quarters", Merry Wives, I. 1, zu travestiren und als Jägerlatein zu verspotten.

Den II. Akt schließt endlich (II. 6) noch eine Amoretto-Scene („Amoretto and his Page"), die keinen anderen Zweck zu haben scheint, als durch ihre eigene Langweiligkeit diejenige der vier vorhergehenden Scenen — wo möglich — noch zu überbieten.

III. 1: „Sir Raderic, Recorder, Page, Signior Immerito."

Immerito wird einem Examen unterzogen, um zu zeigen, daß er für die Pfarrstelle, um die sich II. 5 Academico beworben, und um welche sich jezt auch Immerito mit simonistischen Hilfsmitteln

---

1) Merchant, I. 1, sagt Antonio:
„J hold the world but as the world, Gratiano;
A stage, where every man must play a part,
And mine a sad one."

2) Daher eben der pedantische Name Amoretto.

bewirbt, qualificirt ist. Wie viel Esprit der Verfaßer hier entwickelt, zeigt folgendes Pröbchen:

Raderic. What day of the month lights the Queen's day on?
Immerito. The 17. of November [1]).
Raderic. Boy — gemeint ist der Recorder, der als Protokollführer dient — refer this to his virtues, and write him down a good subject [2]). . . And these (die bisherigen Antworten) shall suffice for the parts of his learning usw.

Daß der „Recorder" hier den Protokollführer macht, ist auf einen maliciösen Parallelismus berechnet, der für sich sprechen soll.

III. 2: „Raderic and Recorder" Entsezlich langweilig. Im Dialoge findet sich der Vers: „But we may give the losers leave to talk". Anklang an eine Stelle des Pierce Pennyless, die ich Weit. Beitr., I. 129, besprochen habe.

III. 3: inhaltlos.

III. 4: Ingenioso mit seinen beiden Begleitern Furor poeticus und Phantasma. Nichts als akademisches Gesalbader der Drei.

Damit endet der III. Akt.

IV. 1: „Sir Raderic and Prodigo at one corner of the stage: Recorder and Amoretto at the other. Two Pages, scouring of tobacco-pipes." Damit ist eine Travestie der shakespeareschen Wirthshausscenen beabsichtigt! In der folgenden Scene (IV. 2) treten dann auch Ingenioso mit Furor poeticus und Phantasma hier, als am eigentlichen Bestimmungsorte ihrer gemeinsamen Kunstreise auf.

Raderic. Master Prodigo, master Recorder has told you law, your land is forfeited; and for me, not to take the forfeiture, were to break the Queen's law; for, mark you, it's law to take the forfeiture [3]); therefore, not to take it, is to break the Queen's law; and to break the Queen's law, is not to be a good subject.

Später *Amoretto*: „He — der inzwischen abgetretene Prodigo — is a good, liberal gentleman, he has bestowed an ounce of tobacco upon us; and — as long as it lasts — come cut and long tail, we'll spend it for his sake usw.

Der Zweck dieser Anspielung an Worte Slenders (Merry Wives, III. 4), die ich in den Weiteren Beiträgen, II. 44, besprochen habe,

---

1) Der Geburtstag der Königin Elisabeth, ist der 17. September.

2) Ergänzungen und Berichtigungen, III. B., habe ich die Vermuthung ausgesprochen, daß das Wintermärchen zuerst zur Feier des Geburtstags der Königin geschrieben sei. Eine ähnliche Thatsache wird unverkennbar auch hier vorausgesezt, und soll als Beweger von Shakespeares Glücksrade bezeichnet werden. Daher namentlich die Worte: „these shall suffice for the parts of his learning"!

3) Vergl. die, Weit. Beitr., I. 130 f., besprochene Stelle aus Pierce Pennyless.

Dr. Cajus verhöhne, obgleich man sie während der ganzen Zeit im Zuschauerraum (at the end of the stage [1])) vor sich habe. Solch günstige Position, meint Kempe dann weiter, sollte man sich immer auswählen, um über die Akademiker herzufallen; und er habe es auch in Cambridge, d. h. in den Lustigen Weibern, die möglicher Weise in Cambridge zur Aufführung gekommen sind [2]), erlebt, daß der parasitische Shakespeare solche Gelegenheit benuzt habe, um den Akademikern Gesichter zu schneiden, einen Esel zu bohren. Burbadge meint jedoch, die Akademiker könnten es leicht lernen, sich zu wehren, und ebenfalls zu diesem Behufe ein Stück zu schreiben. „A little teaching", läßt ihn der Verfaßer erwidern, „will mend these faults; and it may be besides, they will be able to pen a part." Das Return beweist ja, wie gefährlich die Akademiker sind! Kempe theilt jedoch Burbadges Besorgniß nicht: Pah! sagt er, „Few of the university pen plays well; they smell too much of that writer Ovid, and that writer — nicht etwa „writer's"! — Metamorphosis, and talk too much of Proserpina (wie Peele?), and Jupiter (wie Nash?). Why, here's our fellow Shakespeare, puts them all down; ay, and Ben Jonson too. O, that Ben Jonson is a pestilent fellow; he brought up — im Poetaster, V. 3. — Horace, giving the poets a pill; but our fellow Shakespeare has given him a purge that made him bewray his credit" [3]).

Burbadge. It's a shrewd fellow, indeed.

Mit größter Absichtlichkeit läßt der Verfaßer den bekannten Jig-player Will. Kempe [4]) den Shakespeare widerholt als „our" fellow bezeichnen. Grade diesen Mann hat er sich ausgesucht, um ihm die Lobrede auf Shakespeare in den Mund zu legen, und diese dadurch für die Akademiker desto empfindlicher zu machen. Offenbar hat der Verfaßer sich auch geschmeichelt, die Wirkung seines Stücks durch Vermeidung der gerügten Fehler erheblich zu steigern.

Der übrige Inhalt der Scene, mit welcher der IV. Akt schließt, ist interesselos.

In der 1. Scene des V. Akts werden wir wider mit dem hoffnungsvollen Philomusus und seinem getreuen Studioso zusammengeführt; beide haben die Bühne bereits quittirt, und sind bis zur

---

1) An den Seiten der Bühne, auf dieser selbst.

2) Daß Shakespeare dabei „Cambridge-parasite" genannt wird, darf aber ms. Es. nicht in diesem Sinne gedeutet werden. Es geht auf die Benuzung von Greenes Pandosto, und wohl auch von Lodges Rosalinde. Greene hat in Cambridge studirt; Lodge in Oxford.

3) Der Verfaßer des Return steht hier schwerlich auf Seiten Shakespeares, sonst hätte er nicht Kempe die Bemerkung beigelegt. Wahrscheinlich fügt er auch hier sich wider den S. 270 berührten Verhältnißen.

4) Vergl. Biographia dramatica, I. 2, S. 130 und K. Elze, W. Shakespeare, S. S. 293—95.

Fiedel heruntergekommen. Ersterer monologisirt uns folgendermaßen an:

Fair felt good Orpheus, that would rather be
King of a molehill than a keysar's slave[1]).
Better it is, 'mongst fidlers to be chief,
Than at the players' trencher beg relief.
But, is 't not strange, this mimic ape — Burbadge — should prize
Unhappy scholars at a hireling rate?
Vile world that lifts them[2]) up to high degree,
And treads us down to grovelling misery.
England affords those glorious vagabonds, (!)
That carried erst their fardles on their backs,
— Wie Autolycus?! —
Coursers to ride on through the gazing steet,
Sweeping it in their glaring satin suits,
And pages to attend their mastership.
With mouthing words that better wits have fram'd,
They purchase lauds, and now esquires are made.

Der vorlezte Vers leiert Mal wider das Plagiatliedchen ab, und der lezte spielt auf die Verleihung des Wappenrechts an Shakespeare an. Da Philomusus sich die Kehle heiser gesprochen hat, so sezt jezt Studioso die Declamation fort:

Whate'er they seem, being even at the best,
They are but sporting Fortune's scornful jest.

Mit solchem Geschimpf erleichtern sich die alten Weiber das Herz.

Am Schluße der Scene gehn die beiden verkommenen Musensöhne an Raderics Thür ein Bischen betteln[3]). Dabei äußert Philomusus den sehr praktischen Gedanken: „Here dwells sir Raderic and his son; it may be now, at this good time of new year, he will be liberal."

Die beiden Hunger leidenden Musensöhne haben sich jedoch verrechnet; sie werden — V. 2 — vor Raderics Thür abgewiesen, und beschließen in Folge dessen, ein Schäferleben zu beginnen. Offenbar ist dabei an das Schäferleben in den Ardennen in Shakespeares Wie es euch gefällt, bez. an Lodges Rosalinde, gedacht;

---

1) Oder gar der Königin, bez. ihres Lord Oberkämmerers „servant", wie Shakespeare! 1596 hatte Lodge in einem Pamphlet „The foul forpassed progenie of my thoughts, in the night of my errors" der Thätigkeit für die Bühne entsagt. Das Pamphlet Wit's Miserie scheint mir dann zur weiteren Motivirung dieses Entschlußes geschrieben zu sein; und die hergebrachte Auffaßung, wie sie z. B. bei Klein, a. a. O., S. 366 f. in der Note, hervortritt, halte ich für unrichtig.

2) Die Schauspieler, vor allen Shakespeare.

3) Hier tritt doch wohl die eigentlich praktische Tendenz des Stücks wider handgreiflich zu Tage.

tritt erst in der folgenden Scene deutlich ins Licht, und soll dort aufgedeckt werden.

IV. 2: Ingenioso mit seinen beiden Begleitern — verrückte Gegenstücke zu Pistol und Nym in den Lust. Weibern — kommen zu den Vorigen. In Folge der Aufforderung Ingeniosos hält Furor eine bombastische Ansprache an Raderic. Darauf Raderic: „Why, will this fellow's English break the Queen's peace? J will not seem to regard him." Die Worte sind als Anspielung auf die Intervention der Königin Elisabeth in Shakespeares (und der Gebrüder Harvey) Streitigkeiten mit Thom. Nash zu nehmen, wie denn auch später noch deutlich auf diese Thatsache angespielt wird. Der Verfaßer giebt aber mittelbar zu verstehn, daß Shakespeare selbst durch die Art, wie er den Pistol reden laße, den von der Königin gebotenen Frieden gebrochen habe. Das macht mir die bereits in der Anmerkung zum vorigen Anhang (S. 250f.) ausgesprochene Vermuthung, Shakespeare habe zur Aufführung der Lustigen Weiber die ausdrückliche Erlaubniß Elisabeths eingeholt, noch wahrscheinlicher.

Im übrigen habe ich aus der ganzen Scene nur noch folgende Bemerkung Amorettos herauszuheben: „There is tail general, and special; and Littelton is very copious of that theme. For tail general is, when lands are given to a man, and his heirs of his body begotten; tail special is when lands are given to a man, and to his wife, and to the heirs of their two bodies lawfully begotten; and that is called tail special." Um diese Bemerkung anzubringen, bez. ihre eigentliche Pointe verständlich zu machen, hat der Verfaßer, einer auch von Shakespeare verschiedentlich angewandten technischen Maxime folgend, in der vorigen Scene bereits auf die Worte Slenders angespielt: „Ay, that J will — scil. die Anna Page, sofern sie seine Frau wird, als „gentlewoman" halten — come cut and longtail under the degree of a squire." Wie ich, Weit. Beitr., a. a. O., gezeigt habe sagen die Worte: Ja, das will ich, wenn sich auch Stubschwanz (Kastrat = cut) und Langschwanz (longtail = Oberbeschäler) als förmliches Dienstgefolge an sie machen, und von ihr als solches angenommen werden. Shakespeare selbst, dem dies mit dem „longtail" Thom. Lucy begegnet war, hat sich nicht dazu verstehn können, seine Ehre so weit herabzusezen, seine Ehefrau trozdem noch immer als „gentlewoman" zu behandeln; Lucy selbst dagegen, den das (a. a. O.) mitgetheilte Spottlied[1]) ebenfalls für einen Hahnreih erklärt, hat es genau so

---

1) Weitere Beiträge, a. a. O., habe ich die Möglichkeit angenommen, daß die beiden Spottlieder wirklich von Shakespeare herrühren. Später habe ich mich jedoch aus Halliwells Shakespeare-Biographie (S. S. 129—131) überzeugt, daß alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß wenigstens das eine — hier nicht in Betracht kommende (A parliaments-member usw.) — erst lange nach Shakespeares Tode gedichtet ist.

gehalten, wie Slender hier zu thun verspricht; und eben deshalb hat Shakespeare diesem jene Bemerkung in den Mund gelegt. Der Verfaßer des Return greift nun das „tail“ auf, und knüpft daran eine gelehrte lehnrechtliche Bemerkung über das special tail, die weiter keinen Zweck hat, als daran zu erinnern, daß die Voraussezung, von welcher das Lehnssuccessionsrecht bei dieser Lehnsspecies abhängt, nämlich daß der Nachfolger „of the two bodies“ der beiden Ehegatten „lawfully begotten“ sei, bei Shakespeares Kindern eigentlich nicht vorliegt, weil sich eben ein „longtail“ eingefunden habe.

Die 3. Scene des IV. Akts ist diejenige, wo der Gegensaz zwischen akademischen Dramaturgen und Schauspieler-Dramaturgen am aller bestimmtesten hervortritt. Es erscheinen Rich. Burbadge und William Kempe, von denen namentlich lezterer durchaus den ungebildeten Schauspielerstand vertritt. Beide machen, so zu sagen, Studentenjagd; sie sind darauf aus, Studenten für die Bühne anzuwerben, und treiben auch wirklich Philomusus und Studioso in ihr Garn. Beide lamentiren natürlich in kläglichster Weise darüber, daß die Welt sie so schnöde vernachläßigt, und ihnen damit jede Wahl abgeschnitten habe. Philomusus und Studioso treten darauf ab, und es beginnt folgendes Zwiegespräch unter den beiden Schauspielern:

Burbadge. Now, Will Kempe, if we can entertain these scholars at a low rate (!), it will be well. They have oftentimes a good conceit in a part.

Ganz im Sinne der Groatsworth-Invective; die Schauspieler sind die Blutsauger der „scholars“; erst ziehn sie sie heran, und nachher laßen sie sie verhungern.

Kempe. It 's true, indeed, honest Dick. — Man beachte das sarkastische „honest.“ — But the slaves (!) are sometimes proud; and besides it 's a good sport in a part to see them never speak in their walk, but at the end of the stage, just as though in walking with a fellow. We should never speak, but at a stile, a gate, or a ditch, where a man can go no further. J was once at a comedy in Cambridge, and there J saw a parasite make faces and mouths of all sorts in this fashion.

Die Komödie, welche Kempe meint, sind die Lustigen Weiber. Der Verfaßer knüpft an III. 1 an, wo Evans, begleitet von Simple, den Doctor Cajus erwartet. Simple meldet herbeispringend dem Evans: „Yonder he is, coming this way, Sir Hugh . . . . There comes my master, master Shallow, and another gentleman from Frogmore, over the stile, this way“; und Evans erwidert darauf: „Pray you, give me my gown; or else keep it in your arms.“ Hierauf anspielend läßt nun der Verfaßer den Kempe sagen, es sei ein herrlicher Spaß daß die „scholars“ nichts erwidern könnten, wenn man grade einen Tanz mit einem von ihnen habe (just as though in walking with a fellow), und denselben als Falstaff, als

stellen soll, dann würden sie eher über solche Fragen haben mitreden können.

Nachdem alle Sechs längere Zeit gesprochen, aber nicht das Geringste gesagt haben, fragt endlich Ingenioso die Neuankömmlinge: „What news with you in this quarter (!) of the city?“ und erhält darauf von Philomusus die geistreiche Antwort: „We have run through many trades, yet thrive by none“; deshalb seien sie „Schäfer“ geworden. Da aber Philomusus hieran die an Ingenioso gerichtete Frage knüpft: Wohin geht die Reise? so erhält er folgende Antwort:

> Faith, we are fully bent to be lords of misrule in the world's wild heath[1]); our voyage is to the isle of dogs, there where the blatant[2]) beast[3]) does rule and reign, renting[4]) the credit of whom it pleases.
>
> Where serpents' tongues the penmen are to write,
> Where cats do wawl by day, and dogs by night[5]).
> There shall engored venom be my ink,
> My pen a sharper quill of porcupine,
> My stained paper this fin-loaden[6]) earth.
> There will J write in lines, shall never die,
> Our feared lordings' crying villany.

Das heißt, dort will er darüber Lärm schlagen, daß der Königin Elisabeth und einigen anderen englischen Magnaten der Lärm und das eintönige Genörgel der Akademiker, namentlich des Thomas Nash, endlich so langweilig geworden ist, daß sie es sich bei Strafe verbaten. — Uebrigens nimmt Ingenioso Furor und Phantasma als seine getreuen Geleitsmannen mit sich. Was die Welt daran verliert, kann der Leser aus der folgenden Rede Furors abnehmen:

> When J arrive within the isle of dogs,
> Don Phoebus, auf Deutsch, Herr Shakespeare, J will make thee kiss the pump[7]).
> Thy one eye pries in every draper's stall,
> Yet never thinks on poet Furor's need. (!)
> Furor is lousy, great Furor lousy is;
> J'll make thee — Don Phoebus! — run this lousy case, J wis. (!)
> And thou, my sluttish landress Cynthia,

---

1) Nicht vielleicht im Ardennenwalde?
2) bellend; aber auch schwazend. (Halliwell.)
3) Vielleicht bull?
4) Abschneidend. Da gehören diese verleumderischen Strolche in der That hin.
5) Namentlich „by midsummer-night“!
6) fin erklärt Halliwell durch „the herb restharrow“, (Egge). Also wohl von Disteln oder von Unkraut überwuchert.
7) Nicht vielleicht gar „the pumpum“? pump heißt auch Tanzschuh.

Ne'er think'st on Furor's linen, Furor's shirt[1]);
Thou, and thy squirting[2]) boy Endymion
Lies slav'ring still upon a lawless couch[3]),
Furor will have thee carried through the dirt,
That mak'st great poet Furor want the schirt.

Cynthia ist hier die Königin Elisabeth, als deren Endymion, Don Phoebus, der Sommernachtsschläfer und Träumer Shakespeare, dargestellt wird. Die Wuth gegen Elisabeth kommt daher, daß sie eben gegen das Gezänk eingeschritten ist. Dem entsprechend läßt der Verfaßer auch auf Furors Bramarbas-Drohung den Ingenioso erwidern: „Js not here a trusty dog — (a true horse?) — that dares bark so boldly at the moon?" Man muß daraus schließen, daß Aehnliches, wie es hier Furor über die Königin, über Shakespeare und den Sommernachtstraum andeutet, von Nash in der zweiten Auflage der Komödie The Jsle of Dogs gesagt, und dadurch eben ganz besonders der Zorn der Königin Elisabeth gereizt ist.

Solcher Voraussezung entspricht auch durchaus die Fortführung der Scene, bez. des Dialogs. Zunächst sucht Philomusus das ungeschickte und bösartige Verhalten des Thom. Nash gegen die Königin zu beschönigen, indem er sagt:

„Exclaiming want, and needy care, and cark
Would make the mildest sprite to bite and bark".

Die beiden Verse erinnern unwillkürlich an die plumpe Rabubistik, womit der Verfaßer, I. 2, durch den Mund Judicios Nashs Panegyristen zu spielen sucht. Unmittelbar nachher aber deutet er durch eine gesäuerte Rede Phantasmas den eigentlichen Grund an, weshalb Nash sich in einer Nothlage befunden habe, die es ihm unmöglich gemacht, die Königin aus dem Spiele zu laßen. „Canes timidi", meint Phantasma, „vehementius latrant. There are certain burrs (Kletten) in the isle of dogs (England, London), called in our English tongue, men of worship, certain briers, as the Indians call them; as we say, certain lawyers, certain great lumps of earth, as the Arabians call them, certain grossers, as we term them, quos ego — sed motos prästat componere fluctus". Der Sinn der Worte ist: es haben sich gewiße Kletten von Recorders als Weihrauchssteuer (grossers) an die Königin gemacht, und diesen hat Nash zu Leibe gewollt (quos ego); in seiner Hize hat er aber den Wogendrang der Leidenschaft nicht genug zügeln können, und so ist die Königin selbst in die Debatte gezogen; die Verantwortung dafür

---

1) Sorgst nicht einmal dafür, daß der edle Furor poeticus sich das Hemde auf dem Leibe verdienen kann.

2) Schnatternd.

3) Offenbar ist zu lesen: *Thee*, and thy squirt. boy End., lies (= that lies) usw.

haben nur jene advocatischen Spezereihändler zu tragen, während Nash allein dafür gestraft ist. Die Spezereihändler oder Kletten sind, bei Lichte betrachtet, Shakespeare allein — Veranlaßung zu dieser Bezeichnung haben die von mir Weit. Beitr., II. 118—134, sehr ausführlich besprochenen Huldigungen des Sommernachtstraums und der Lustigen Weiber, sowie des Wintermärchens gegeben, und nebenher auch wohl jene Sonette, worin Shakespeare die Königin gleichsam als seine „Muse“ bezeichnet. (Vergl. S. 138). Wer die Sinnesart von Thom. Nash kennt, wird auch unschwer errathen, was er gegen die Königin gefrevelt hat, um diese Huldigungen dem Lande als frivole Schmeicheleien zu denunciren. Der unkluge, leidenschaftlich verblendete Mensch wird die Jungfräulichkeit der Königin, ihr „cynthisches“ Wesen, das ja auch den Ingenioso in Wuth versezt, nicht wie Shakespeare sinnbildlich, sondern ganz wörtlich genommen, und angegriffen haben. Damit würde dann allerdings die aller empfindlichste Seite derselben zu unerbittlichem Zorn aufgestachelt sein[1]).

Ingenioso erwidert auf die Bemerkung Phantasmas:

„We three — er, Phantasma und Furor poeticus — unto the snarling island haste,
And there our vexed breath in snarling waste“.

Philomusus dagegen erklärt widerholt, daß er und Studioso sich der schäferlichen Nullität ergeben würden.

„We“, meint er, „will be gone unto the downs of Kent;
Sure footing we shall find in humble dale.
Our fleecy flock we'll learn to watch and ward
In July's heat, and cold of January“ usw.

Das Stück schließt damit, daß Ingenioso mit seinen beiden Hilfsarbeitern sich von Philomusus, Studioso und Academico verabschiedet. Dabei wird endlich auch noch auf Nashs Relegation von Cambridge angespielt, und kommen auch sonst Dinge vor, die für uns nicht ohne Interesse sind. Ingenioso sagt:

„Adieu, good shepherds! Happy may you live;
And if hereafter in some secret shade[2])
You shall recount poor scholars' miseries,
Vouchsafe to mention with tear-swelling eyes
Ingenioso's thwarting destinies.
And thou, still happy Academico,
That still mayst rest upon the Muses' bed,

---

1) Auch in Sommers lezt. Will. u. Test. befolgt Nash die Taktik, die Königin selbst zu ironisiren, um Shakespeare der Schmeichelei zu zeihen. Vergl. Sh. d. Kpfr., III. 663. Hier ist aber seine Sprache noch nicht so frech, wie sie wahrscheinlich in der Komödie The Isle of Dogs gewesen ist.

2) In einem dramat. Sinnbilde, wie das Return.

Enjoying there a quiet (!) slumbering[1]),
When thou repairst unto the Granta's stream[2]),
Wonder at thine own bliss, pity at our[3]) case,
That still does tread ill fortune's endless maze.
Wish them that are[4]) preferment's almoners
To cherish gentle wits in their green bud;
For had not Cambridge been to me unkind[5]),
J had not turn'd to gall a milky mind".

Wie ich schon oben gesagt habe, ist Academico nicht als persönliche Maske wie Ingenioso aufzufaßen; sondern es ist der Akademiker in abstracto. Diesem wird die dramatische Zukunft zugesprochen, und er wird gleichzeitig aufgewiegelt, den Kampf gegen die Schauspieler-Dramaturgen in ähnlicher Weise fortzusezen, wie ihn Nash geführt hatte. Academico wird zu Nashs Erben in seinem wahnsinnigen Antagonismus berufen, wie schon ehedem Nash selbst am Schluße von Sommers l. W. seine akademischen Genoßen zum Widerstreite gegen den Dichter des Sommernachtstraums aufzureizen versucht hatte.

Zum Schluß noch eine kurze Bemerkung.

Wie ich mehrfach gezeigt habe, legt das Return die Vermuthung sehr nahe, daß die Königin Elisabeth dem Nash für seine Nörgelstücke die öffentliche Bühne polizeilich habe sperren laßen; namentlich scheint mir auch der Schluß des Stücks mit fast unwiderleglicher Bestimmtheit für diese Annahme zu sprechen. Das Theater der Chorknaben, das ganz unter königlicher Direction stand, und vorzugsweis zu den Höhnereien gegen Shakespeare benuzt war, durfte derartige Stücke nicht mehr bringen. In dieser Bedrängniß, und geleitet durch seinen Bettelzweck, hat sich der Verfaßer des Return an die Studenten gewandt; und unter dem löblichen Vorgeben einer Ehrenrettung eines alten, verkannten und unglücklichen Comilitonen, ein Stück eingeschmuggelt, das die abgedroschenen Anklagen der Akademiker gegen Shakespeare zum tausendsten Male widerholte, um das — pecuniäre — Mitleid mit dem sichtlich tief herabgekommenen Verfaßer zu erregen.

---

1) Ohne durch die Polizei belästigt zu werden.

2) Granta scheint eigene Bildung des Verfaßers; es soll wohl Gewährerin, Gunstgewährerin sein. Augenblicklich hat Shakespeare den langweiligen Akademikern die Fahrt auf Grantas Strom gesperrt.

3) Es sind ihrer Drei, die Abschied nehmen; dennoch scheint mir dies „our" wider sehr stark die bettelhafte Tendenz des Verfaßers zu verrathen, welche auch die folgenden Schlußverse eingegeben hat und beherrscht.

4) Der Verfaßer wünscht den Akademikern „Patronage". Wish ist als „J wish" zu verstehn.

5) Anspielung auf Nashs Relegation von Cambridge.

Anmerkung.

Der unbefangene Leser des Return wird gewiß den Eindruck empfangen, daß dasjenige Stück von Nash, das hier „Isle of Dogs“ genannt wird, eine Erwiderung auf Shakespeares Lustige Weiber ist. Wie ich schon gesagt habe, ist es nicht anders möglich, als daß dies Stück die zweite Bearbeitung jener Komödie ist. Wir können aber mit apodikter Sicherheit feststellen, daß die zweite Bearbeitung dem Jahre 1597 entstammt; denn einmal erwähnt Meres in seiner Palladis Tamia, 1598, das Stück; anderseits hat es dem Nash i. J. 1597 Gefängniß eingetragen. (Vergl. Weit. Beitr., II. 148 f.) Ich denke unter diesen Umständen liefert auch das Return den unumstößlichen Beweis dafür, daß die Lustigen Weiber von Windsor aus dem Jahre 1596 stammen.

VII.

Der Volpone ist in Folge der Angriffe auf ihn im Tempest umgearbeitet. Die neue Bearbeitung ist am 11. Februar 1608 veröffentlicht; der Tempest ist also aller Wahrscheinlichkeit nach vom Herbst 1607 zu datiren.

Jonsons Volpone ist nachweislich zuerst i. J. 1605 auf die Bühne gebracht; andererseits aber steht fest, daß er Anfang 1608, nachdem er am 11. Februar auf dem Blackfriarstheater widerholt aufgeführt war[1]), in Druck gegeben ist. Ich behaupte nun, der

---

1) Den urkundlichen Beweis dafür liefert das Schreiben, womit Jonson die 1608er Quarto des Volpone den beiden Universitäten Oxford und Cambridge dedicirt. Ich habe dasselbe Weit. Beitr., I. 233 ff., besprochen. Es ist datirt: „From my house in the Black-Friars, this 11. day of February 1607", d. h. nach unserer heutigen Zeitrechnung vom 11. Februar 1608. Daß dies nicht das Datum der Dedicationsschrift, sondern der Aufführung ist, ist ohnehin klar, geht aber auch daraus hervor, daß im Contexte der Dedication ausdrücklich an die Aufführung erinnert wird. Vergl. Weit. Beitr., I. 242.

K. Elze meint, „Die Abfaßungszeit des Sturms" (Abhandlungen, S. 233), jene Datirung sei eine „unpoetische Genauigkeit". Dabei ist jedoch ms. Es. ein sehr wichtiger Umstand übersehen. Caliban sagt, Temp., III. 2, von Prospero:

„He has brave utensils, (for so he calls them),
Which, when he has a *house*, he'll deck withal".

Prosperos „Utensilien" sind Shakespeares Dramen, die mit Rücksicht auf das von Jonson so falsch betonte und in den Vordergrund geschobene horazische „Prodesse" als „Utensilien" grade deshalb bezeichnet werden, weil ihnen Jonsons ästhetische Gelahrtheit diesen Charakter abgesprochen hatte. Das Wort „house" steht in der Stelle des Tempest im Sinne von Familie, Stamm, Geschlecht. Calibans Worte sind somit dahin zu ver-

gearbeitet hat, wie Shakespeare; seine Meisterwerke sind sämtlich — organischen Wesen gleich — aus einem einzigen Ei entsproßen; dennoch aber muß die obige Maxime grade bei einem unstreitigen Meisterwerke Shakespeares, beim Sommernachtstraume, sich vor Elzes nüchterner Essexhypothese schweigend in das Dunkel zurückziehn, weil er nothwendig verschiedene, und das sehr erhebliche Stellen als spätere Eindringlinge herauswerfen muß, da das Gedicht nur als gerupfter Vogel in das messingene Bauer seiner Madame Essexhypothese hinein will. Jonson dagegen ist nicht nur im Vergleich mit Shakespeare ein höchst unconcentrirter Dichter, sondern er ist es auch an und für sich; er hat ganz offenbar die Dichtergabe der ideellen Fixirung der Phantasie in noch weit geringerem Maße beseßen, als selbst Lilly. Auch das weis Elze; denn bei aller Anerkennung gewißer unleugbarer Tugenden der jonsonschen Diction, spricht er ihm doch ganz richtig das wahre Dichtertalent ab[1]); aber grade bei diesem Jonson muß jenes kritische Rüstzeug aus dem Schranke geholt werden, um einen Angriff abzuschlagen, dessen Möglichkeit Elze nicht einmal hinlänglich untersucht, den er sich jedenfalls viel leichter gedacht hat, als er wirklich ist. Denn es ist ein Irrthum, jenen Angriff für einen „billigen Nothbehelf“ zu erklären. Wie ich gesagt habe, handelt es sich gar nicht um eine vereinzelte Stelle des Volpone, sondern derselbe ist systematisch getränkt mit einer Giftmasse, die eigens dazu bereitet ist, der unsterblichen Dichtung des Tempest das Leben zu rauben. Eben dieser Thatsache entnehme ich denn auch ein erstes nicht unerhebliches Argument für meinen Beweissaz. Jene Giftmasse findet sich nämlich nur in ganz bestimmten Theilen des Volpone, welcher in zwei vollkommen heterogene Theile zerfällt: in eine allegorische Maske, worin Jonson seiner Tempestwuth Luft macht, und im eigentlichen Volpone, einer dramatischen Satire auf die verführerische Macht des Goldes, also einer dramatischen Variation des Midasthema, die wohl mit der ursprünglichen allgemeineren polemischen Tendenz des Stückes gegen Shakespeare zusammenhängen dürfte, und auf welche Jonson muthmaßlich durch Lillys Midas geführt ist[2]). Beide Theile sind nur zusammengeschirrt wie ein Par Wagenpferde, und laufen wie diese parallel neben einander her ohne die geringste organische Verbindung. Der Leser, der mich in dieser Behauptung mit kritischer Skepsis controliren will, wird sich der Mühe unterziehn müßen, durch das Studium des Stückes — wenn ich aber bitten darf, durch ein wirk-

---

1) Vergl. Elze, Will. Shakespeare, S. 190.

2) Daß die Maske — ich nenne sie Politic-Maske — und die eigentliche Komödie in keinerlei Zusammenhange stehn, hat schon vor mir Herm. Ulrici ausgesprochen; jedoch ohne die eigentliche Ursache zu erkennen, welcher diese seltsame Erscheinung zuzuschreiben ist. Vergl. Ulrici, Shakespeares dramat Kunst, 3. Aufl., I. 343–45.

liches Studium — sich auf den Richterstuhl zu schwingen. Hier nur einige Andeutungen.

1. Der Prolog ist zur Hälfte alt, zur anderen Hälfte neu. Die ältere Hälfte schließt ab mit den Worten:

„To these" — d. h. zu den dreisten Rivalen, die, wie Dekker in der Satiromastix, den großen Ben durch die Behauptung verspotten, er hätte ein volles Jahr auf seine Arbeit verwendet — „there needs no lie, but this his creature, (nämlich der Volpone),
Which was two months since no feature."

Nun folgt der neuere Zusaz, in dessen beiden ersten Versen mir sogar ausgesprochen scheint, daß der Volpone von 1608 eine Umarbeitung des ursprünglichen Volpone ist. Jonson fährt nämlich fort:

„And though he dares give them five lives to mend it
'Tis known five weeks fully penn'd it."

Und so gewiß er — wie Figura zeigt — (man beachte den *Indicativ* dares) — der Mann dazu ist, fünf neue Figuren — lives = Seelen — ihnen (seinen Schauspielen) zu geben, d. h. 5 neue Figuren[1]) einzuschieben, um es abzustellen, (um seinen Gegnern die Luft zu vergällen, den „poet" zu verspotten), so gewiß giebt er hiermit zu wißen, daß er es innerhalb 5 Wochen vollständig zu Papiere gebracht hat. Die ersten 2 Monate geben die Zeit an, in welcher der Volpone des Jahres 1605 verfaßt sein soll; die lezten 5 Wochen beziehn sich auf die Umarbeitung[2]).

Die folgenden beiden Verse sind muthmaßlich schon eine Malice gegen Shakespeare, der damals vielleicht ebenso wie Göthe die Gewohnheit gehabt hat, nicht selbst zu schreiben, sondern zu dictiren; doch ist das hier unerheblich.

Der Schluß des Prologs enthält nichts als hämische Randglossen über den Tempest[3]).

---

1) Drei von diesen Figuren laßen sich mit großer Sicherheit identificiren, nämlich Sir Politic, die Lady und Mr. Peregrine. Auch die beiden übrigen habe ich früher identificiren zu können geglaubt, nachträglich jedoch meine desfallsigen Angaben als irrthümlich erkannt. Jezt kann ich nur sagen, daß es mir zweifelhaft ist, ob Mosca zu diesen beiden anderen Figuren gehört, und also eine Metamorphose von Shakespeares Ariel ist, oder ob nicht vielmehr umgekehrt Shakespeares Ariel die poetische Metamorphose von Jonsons Mosca ist. Lezteres hatte ich allerdings aus verschiedenen Gründen für das Wahrscheinlichere; und glaube auch, daß Jonson im umgearbeiteten Volpone, III. 1, eben deshalb dem Ariel nachträglich seinen Mosca entgegengesezt hat.

2) Es verdient ausdrücklich bemerkt zu werden, daß diese Zeitangaben, deren gleichen man bei Shakespeare vergebens sucht, der marktschreierischen Sitte der niederen Dramaturgen damaliger Zeit entspricht. Vergl. Elze, Abhandlungen, S 244.

3) Vergl. die Berichtigung S. 318.

2. I. 5 erscheinen verschiedene Erbschleicher bei Volpone. Der schlaue Mosca weis sie indeß einen nach dem andern zu beseitigen. Der lezte Aufdringling ist der Kaufmann Corvino; er sagt zu Mosca:

„Grateful Mosca!
Thou art my friend, my fellow, my companion,
My partner, and shalt share in all my fortunes.
Mosc. Excepting one.
Corv. What's that?
Mosc. Your gallant wife".

Diese Liebenswürdigkeit treibt auch diesen Gast von dannen. Hierauf hat — aller Vermuthung nach — in der ersten Ausgabe Volpone selbst an Mosca die Frage gerichtet: „Has she so rare a face?" worauf dieser beginnt, eine so entzückende Beschreibung von Clelias — das ist der Dame Name — Schönheit zu machen, daß der verzückte Volpone beschließt, sie zu beschleichen und zu verführen. Der Plan wird in einer Weise ausgeführt, die schon in der ersten Bearbeitung jede Art von Phantasterei hinter sich gelaßen haben muß; in der uns überlieferten zweiten Bearbeitung aber bodenloser ist, wie Bottom's Dream. In Folge dessen geräth Clelia in Situationen, gegen welche diejenigen der Marina im Pericles reines Kinderspiel sind. Ihr eigner würdiger Gemahl will sie aus Habgier zwingen, dem ruchlosen Volpone zu Willen zu sein. Clelia hält sich aber tapfer wie Marina; beide sind ja nur Phantasmen. Dieser Umstand nun, sowie die Thatsache, daß Mirandas Keuschheit im Tempest so hoch gepriesen wird, obwohl Miranda vor jeder Anfechtung sicher gestellt gewesen, hat Jonson bewogen, in diese Scene die „Lady" Politic hinein zu zerren. Zu diesem Behufe schiebt er zwischen Mosca's „Your gallant wife", und Volpones: „Has she so rare a face?" eine Passage ein, wo nochmals ein erbschleichender Besucher Einlaß begehrt, so daß Mosca deshalb auf eine kurze Weile abtreten muß, um denselben foras portam abzufertigen; als er dann nach Erledigung dieses Geschäftes zurückkehrt, fragt ihn Volpone: „Who is't"? und erhält zur Antwort: „The beauteous Lady Would-be, sir". Nun gehen selbstverständlich die Randglossen über Sir und Lady Politic, den Karikaturmasken von Prospero und Miranda, vom Stapel. Schließlich sagt Mosca:

„Sir, this knight
Has not his name for nothing, he is politic,
And knows, howe'er his wife affects strange airs.
She had not yet the face to be dishonest;
But had she signior Corvino's wife's face —"

Damit ist denn wider ein Anschluß für Volpones Frage: „Has she so rare a face?" gewonnen; ein Anschluß etwa wie auf der Eisenbahn. Daß hier eine Einschiebung vorgenommen, scheint mir evident.

3. II. 2 will ich nicht weiter besprechen, wohl aber dem Leser zu ganz besonderem Studium empfehlen. Es ist ganz unmöglich, daß Jonson die langathmigen Malicen, die er in dieser Scene dem Volpone in den Mund legt, gedichtet haben kann, um zu dem Schluß der Scene zu kommen. Hier haben erhebliche dramatische Theile weichen müßen, um Raum für die Lebensäußerung persönlicher Verbitterung zu schaffen.

4. Endlich sei hier speciel noch auf V. 3 aufmerksam gemacht, wo die Lady, vollkommen aus ihrer Rolle fallend, plözlich unter Volpones Erbschleichern eine hervorragende Rolle spielt. Die Scene ist ursprünglich so angelegt gewesen, daß der Advocat Voltore, ebenfalls einer der Erbschleicher, das vermeintliche Testament Volpones durchliest, und endlich, da er an die heredis institutio kommt, ausruft: „Mosca the heir!“ Hierauf thut Corbaccio, ein alter Tagedieb, die verwunderte Frage: „What's that?“ ein Beweis, daß er recht gut verstanden hat, worum es sich handelt; und Volpone selbst, welcher dem Auftritte aus einem Verstecke zusieht, spricht die Worte:

„My advocate is dumb! look to my merchant! (of Venice?!)
He has heard of some ship is lost, he faints!
O my fine devil!“

Darauf ist die Scene genau in derselben Weise zu Ende geführt, wie jezt. Da nun aber die Ladyepisode eingeflickt werden sollte, mußte nothwendig die Lady in Volpones Spottrede bedacht, und außerdem dafür gesorgt werden, daß die theatralische Handlung nicht während der Unterredung Moscas mit der Lady vollkommen stagnirte. Um dem lezteren Fehler vorzubeugen, hat Jonson zu dem Mittel gegriffen, den alten Corbaccio troz seiner Frage: „What's that?“ den Voltore nicht gehörig verstehn zu laßen, so daß er sich während der Abkanzelung der Lady dem autoptischen Studium des Testaments ergiebt. Damit ist wenigstens für diesen einen gesorgt; wie aber für die übrigen? Nun da wendet man kleine, nichtssagende, vielleicht auch nichtswürdige Zwischenfragen und Bemerkungen an. Zu diesem Ende hat Jonson Volpones: „O my fine devil“! von seiner übrigen Rede getrennt, und deren ersten Theil in folgender Weise umgestaltet:

„My advocate is dumb! look to my merchant!
He has heard of *some strange storm,* a ship is lost,
He feints! *My lady mill swoon.* Old glazen eyes“ (Bezeichnung Corbaccios, der inzwischen zu lesen angefangen)
„He has not reach'd his despair yet“.

Zwischen diese neu gestaltete Rede und das „O my fine devil“ [1])! hat er dann die Abkanzelung der Lady eingeschaltet, der nur

---

1) Ariolus, Ariel!

einige abgebrochene, z. Thl. höchst maliciöse Bemerkungen des Corvino, Mosca und der Lady vorauf geschickt sind, die ursprünglich gefehlt haben dürften.

Ich brauche wohl kaum hinzuzufügen, daß ich bei allen denjenigen Stellen — den Prolog nicht ausgenommen — bei denen ich mich bemüht habe, den ursprünglichen Text herzustellen, nicht der Meinung bin, wirklich unumstößlich bewiesen zu haben, daß der ursprüngliche Text so gelautet haben müße, wie ich conjecturire; sondern ich habe nur gewiße Ungelenkigkeiten aufdecken wollen, die am klarsten werden, wenn man den muthmaßlichen ursprünglichen Zusammenschluß der Handlung andeutet; und die insofern allerdings den unumstößlichen Beweis liefern, daß an den besprochenen Stellen Einschiebungen stattgefunden haben.

Es ist undenkbar, daß Jonson die beiden heterogenen Theile seines Dramas gleichzeitig entworfen habe; die eigentliche Komödie muß vielmehr als der Hauptkörper des ganzen Dramas bereits fertig vorgelegen haben, als die Politic-Maske gedichtet ist; denn diese ist ihm eingesezt wie ein Pfropfreis. Daß Jonson zu dieser seltsamen Operation durch nichts weiter bewogen ist, wie durch seinen leidenschaftlichen Zorn über den Tempest, darüber läßt die Zugabe nicht den geringsten Zweifel.

Ein ferneres sehr stark „unterstüzendes Anzeichen“ für die Umarbeitung des Volpone entnehme ich, dem S. 281 f. N. 1 hervorgehobenen Umstande, daß der Volpone nachweislich bereits 1605 aufgeführt, die Dedicationsschrift aber erst vom 11. Februar 1607 (1608) datirt ist. Der dedicirte Volpone wird darin durchaus als neues Werk behandelt. Da das in der vorliegenden chronologischen Frage ein sehr erheblicher Punkt ist, so muß ich den Beweis dafür ausdrücklich erbringen.

In der Dedicationsschrift, einem Erzeugniß wahrhaft erstaunlicher Heuchelei und unglaublichen Pharisäerthums, findet sich u. a. auch folgender Abschnitt:

„J cannot but be serious in a cause of this nature“ — d. h. gegenüber der Frage, ob es dem Dramatiker gestattet sei, bekannte Persönlichkeiten zum Stichblatt seines Wizes zu nehmen, und sie zu diesem Behufe, selbstverständlich maskirt, auf die Bühne zu bringen[1]) — „wherein my fame, and the reputation of divers learned and honest are the question[2]); when a name so full of authority, antiquity, and all great mark“ — wie derjenige der Poesie — „is, through their“ — d. h. derjenigen Leute, die, wie Shakespeare, sich die Greuelthat der individuellen Karikatur,

---

1) Dessen war Jonson mit vollstem Rechte beschuldigt.

2) Recht dunkel. Die „divers learned and honest“ sind offenbar diejenigen, von denen Jonsons Gegner — vielleicht lediglich um sie auf ihn zu hezen, und fälschlich — behauptet hatten, er habe sie persiflirt.

namentlich derjenigen des großen, durch und durch philosophischen Ben, erlaubt haben — „insolence become the lowest scorn of the stage[1]); and those men — wie Ben, den Einzigen — subject to the petulancy of every vernaculous orator[2]), that were wont to be the care of kings and the happiest monarchs". („those men that were wont" usw. geht zweifellos auf Jonson selbst, der möglicher Weise damals schon die Ehre hatte, dann und wann den Hof mit seinen „Masken" zu erfreuen[3]). Das nennt der bescheidne, anspruchslose und philosophische Mann: „to be the care of kings and happiest monarchs"!) „This it is that has not only rapt me to present indignation" — das kann man sich denken — „but made me studious heretofore" — nämlich um den Volpone umzuarbeiten — „and by all my actions to stand off from them" — dieser Lügner und Pharisäer! —; *„which may most appear in this my latest work, which you, most learned Arbitresses, have seen judged, and to my crown aproved"* usw.

Die lezten Worte laßen ms. Es. keine andere Deutung zu, als daß die beiden Universitäten der Aufführung am 11. Februar 1608 im Blackfriarstheater mit beigewohnt haben; eben daher auch die breitspurige Ueberschrift „From my house in the Blackfriars'" usw. Daß Jonson von 1605 bis Ende 1607, bez. bis zum 11. Februar 1608 gar kein Stück geschrieben haben sollte, scheint mir ganz undenkbar; das aber müßte unbedingt gegenüber dem „this my latest work" angenommen werden, wenn man den Gedanken einer Umarbeitung des Volpone durchaus nicht gelten laßen wollte. Abgesehn davon aber, glaube ich auch nicht, daß Jonsons raffinirte Großthuerei — denn der Mann ist nicht sowohl eingebildet, als er den Suffisanten spielt, um Glauben an sich zu erwecken —

---

1) Zum Verständniß dieser Jeremiade muß man annehmen, daß Ben, „the poet", seiner Prätension nach der einzige Vertreter der echten dramatischen „Poeterei" war; und daß Shakespeare sich unterstanden hatte, die Kunst dieses Meisters zum „lowest scorn of the stage" zu machen, indem er sie im Caliban „incorporirte".

2) Jonson hatte bekanntlich ein unübertreffliches, nur etwa von Thom. Nash erreichtes Talent, sich in Händel zu verwickeln, und besaß in Folge dessen einen großen Reichthum an persönlichen Feindschaften. Seine übrigen Feinde, die er hier im Vollbewußtsein seiner Größe wegwerfend „vernaculous orators" titulirt, fühlten sich natürlich durch Shakespeares Triumphe über ihn nicht wenig gestärkt. Darüber knurrt dieses pharisäische Quid pro Quo von einem Saze.

3) Jonson muß damals schon zu Jacob I in Beziehung gestanden haben; ich wenigstens sehe sonst nicht ein, wie es ihm möglich werden konnte, die Truppe von Blackfriars, d. h. die shakespearesche Truppe, dahin zu bringen, den umgearbeiteten Volpone aufzuführen. Die Vorstellung vom 11. Febr. 1608 muß überhaupt eine Art Gallavorstellung gewesen sein, da auch die beiden Universitäten in corpore daran Theil genommen haben, wie ich gleich zeigen werde.

es zugelaßen haben würde, im Jahre 1608 durch eine solche Bemerkung öffentlich zu constatiren, daß er in der — für damalige Verhältniße — langen Zeit unproductiv dageseßen hätte.

Ein weiteres, gradezu entscheidendes Anzeichen für die Umarbeitung des Volpone von 1605 ist die Thatsache, daß Shakespeare — Temp., III. 3 — die thiermenschlichen Figuren des alten Volpone als „strange Shapes“ vorgeführt hat. Es genügt, hier an diesen Punkt zu erinnern, da ich die Sache selbst im I. Bande sorgfältigst nachgewiesen habe.

Endlich glaube ich, läßt sich für die Neubearbeitung des Volpone auch noch ein Anzeichen der bereits oben S. 283 berührten Unterredung der Lady mit Volpone, III. 4, entnehmen. Am Schluße derselben sagt nämlich die Lady zu Volpone:

„There was but one sole man in all the world,
With whom J e'er could sympathize[1]); and he
Would lie you often three or four hours together
To hear me speak, and be sometimes so rapt
As he would answer me quite from the purpose
Like you; and you are like him just. J'll discourse —
And be't but only, sir, to bring you a-sleep[2]) —
How we did spend our time and loves together
For some six years“.

Die Worte beziehn sich unzweifelhaft auf die Kämpfe Jonsons mit Shakespeare. Jonson deutet an, daß er häufig 3 bis 4 Stunden lang im Theater mit angehört habe, wenn ihn Shakespeare satirisirt, wie in der Gestalt des Nym in den Lust. Weibern, in Was ihr Wollt (Malvolio) und im Tempest; und daß er dann ähnlich wie im Volpone geantwortet habe; sowie endlich daß der Volpone selbst ein solches Erwiderungsstück sei (you are like him — scil. Jonson — just). Jonson deutet aber zugleich an, daß dieser Kampf „*some* six years“ gedauert habe; und das muß zweifellos ebenso streng historisch genommen werden, wie die analogen Zeitbestimmungen des Tempest. Offenbar hat aber Jonson dabei nur solche Stücke ins Auge gefaßt, bei denen sich die beiden Gegner wie im Volpone und Tempest förmlich in persona auf die Bühne gebracht hatten. Das ist zuerst geschehn von Jonson 1599 in seiner Ko-

1) Miranda sagt, Temp., III. 1, zu Ferdinand:
„J do not know
One of my sex“ usw.
Das wird hier travestirt.

2) D. h. mundtod zu machen. Der folgende Vers travestirt, bez. persiflirt Prosperos Erzählung an Miranda von den Leiden und Verfolgungen, die er auszustehn gehabt habe. Die Erzählung bezieht sich allerdings auf die Gegenstände, die Jonson in dem Verse als ihren Inhalt bezeichnet; und Shakespeares Dichtung verfolgt dabei — wenngleich in wesentlich anderem Interesse, wie es Jonson andeutet, im edelsten Sachinteresse — in der That das Ziel, Jonson und seinen Volpone mundtod zu machen.

mödie „Every Man out of his Humour“, wo Shakespeare unter der Maske des Puntarvolo auftritt, eines Pinsels, der mit Ritter Politic die sprechendste Aehnlichkeit hat. (Vergl. Weit. Beitr., I. 258 ff.) Von diesem Datum an sind also die „some six years“ zu rechnen. Erwägt man nun, daß der alte Volpone 1605 auf die Bühne gebracht ist, so erklärt sich die Grundzahl „sechs“ sehr einfach; erwägt man aber ferner, daß Shakespeare nachher noch bei seinem Abgange von der Bühne auf diesen Volpone reagirt, und daß dann Jonson eiligst nochmals seinen Volpone zum Gegenstück gegen den Tempest umgearbeitet hat, so erklärt sich auch der eigenthümliche Zusaz „some“ zu den six years der Lady. Damit stimmt auch der allegorische Grundzug der ganzen Scene überein. Jonson läßt seinen Volpone darin von Lady Tempest moralisch bearbeiten, und spricht es in der hervorgehobenen Rede der Lady fast mit dürren Worten aus, daß der jezige Volpone eine Abwehr von Shakespeares Angriffen sei. Vrgl. die weiteren Ausführungen dieses Punktes unten S. 302 f.

VIII.

Der Volpone in seiner jezigen Gestalt ist Ben Jonsons polemische Reaction gegen Shakespeares Tempest.

K. Elze sucht (Abhandlungen, S. S. 230—233) aus einer einzigen kleinen Stelle des Volpone (III. 4) einen künstlichen, und deshalb auch nicht durchaus stringenten Beweis zu führen, daß Jonson einen Ausfall gegen den Tempest mache. Angesichts dieser Thatsache möchte ich fast bezweifeln, daß Elze zu der Zeit, als er jene Abhandlung (über die Entstehungszeit des Tempest) geschrieben, eine wirklich klare Uebersicht über den Tempest und Volpone gehabt hat. Er hätte sich sonst nie und nimmermehr auf jene einzige Stelle in seinem Beweise einschränken können; denn der ganze Volpone ist hauptsächlich gegen Shakespeare gerichtet, und enthält in seiner jezigen Gestalt eine weit ausgedehnte, wesentlich allegorische Nebenhandlung, welche ihm systematisch eingefügt ist, um Rache am Tempest zu nehmen, und dessen moralische wie ästhetische Polemik gegen Jonson, die dem erfindungsreichen Ben noch i. J. 1616[1]) Bauchgrimmen und anderen Grimm verursacht hat, zu paralysiren. Ich werde im Nachfolgenden den ganzen Volpone zu demselben Nachweise benuzen, den Elze hat führen wollen; es wird sich dabei als unumstößliche Evidenz ergeben, daß die Personen des allegorischen Nebenspiels grade so Personenmasken sind wie Shakespeares Alonso, Sebastian, Antonio und Prospero. Mir wenigstens scheint es unverkennbar, daß Sir Politic Would-be[2]) die Maske von Prospero-Shakespeare ist. Die Lady selbst, in

1) In dem damals nachträglich hinzugefügten echt jonsonschen Prologe zu Every Man in his Humour.

2) Zu diesem Namen hat Gonzalos Schilderung des ästhetischen Reiches der bloßen Scheinwelt, oder, wie die Dichter sagen, der goldenen Zeit, Veranlaßung gegeben. Man könnte den Namen durch „der politische Zinngießer" verdeutschen, wenn Jonsons Wesen überhaupt eine solche Harmlosigkeit zuließe, und er namentlich nicht speciel beab-

der Elze — wohl etwas anachronistisch — einen „Blaustrumpf“ sieht, ist die verhunzte Miranda; und endlich der phlegmatisch ernste, leider aber etwas heimtückische reisende Londoner, Mister „Peregrine“ [1]), dem Jonson die dankbare Rolle zugetheilt hat, überall dem schrulligen Pinsel Politic gegenüber den ruhig Ueberlegenen zu spielen, und ihn — in Wahrheit aber den Ben Jonson selbst — schließlich als Narren und Haselanten zu entlarven; dieser gediegene, imponirende Mann, ist die unverkennbare Maske Sebastian-Jonsons selbst.

Treten wir ohne weiteres in die detaillirte Beweisführung ein. Jonson konnte natürlich keine Stelle des Tempest ein stärkeres Aergerniß bereiten, als Gonzalos Schilderung des ästhetischen Reiches, II. 1, auf die, wie gesagt, schon der giftige Name „Politic-Wouldbe“ gemünzt ist. Mit den tristi lai über diese Schilderung beginnt er denn auch gleich im Prologe; dort heißt es:

thus much I can give you as a token
Of his [2]) play's worth: no eggs are broken [3]),
Nor quaking custards with fierce teeth affrighted [4]),
Wherewith your rout [5]) are so delighted;
Nor bales lie in a gull, old ends reciting,
To stop the gaps in his loose writing [6]);

---

sichtigt hätte, den Nebenbegriff von Volpone in sein onomastisches Fabrikat zu legen. Die Abhandlung über Shakespeares Verhältniß zu Marlowe, hat uns ja schon (S. 84 f.) den eclatanten Beweis geliefert, daß Volpone ursprünglich Shakespeares Maske gewesen ist.

1) Der Name ist gewählt weil Sebastian mit seinen Gefährten als peregrini und Reisende auf Prosperos Insel verschlagen werden.

2) scil. the author's, d. i. Jonsons

3) Jonson hat offenbar an das Ei des Columbus gedacht. Er meint: in meinem Stücke werden nicht, wie im Tempest, neue Welten entdeckt; ich führe die reale Welt vor. Für damalige Freunde des Theaterscandals mag aber in den „eggs“ noch eine ganz besondere Pikanterie gelegen haben; ich wenigstens glaube bemerkt zu haben, daß bei Lilly, Nash usw. das „egg“ immer seine ganz besondere Rolle spielt in den Spizen die diese Herrn gegen Shakespeare richten; der Punkt ist mir indeß gar zu unbedeutend erschienen, um ihm meine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

4) Geht auf Temp., III. 3.

5) Pöbel. Vielleicht meint Jonson aber auch zugleich Clique, nämlich die Clique der „King's Servants“ die ja der akademische Euphuismus früherer Zeit auch nur der Titulatur von „rude grooms“ würdigte.

6) Noch zerrt er einen Tropf herein, welcher Fezen aus alten Büchern (old ends) recitirt, wenn eine Lücke im losen Gewebe seiner Dichtung zugestopft werden muß. Unter dem hereingezerrten — d. h. außerhalb des Zusammenhangs stehenden — Tropf (gull) ist Gonzalo gemeint. Das old ends reciting bezieht sich auf die montaignesche Stelle Temp. II. 1.

Man muß Jonsons „brazen head“ besizen, um angesichts seines eigenen Volpone, einem Dichter wie Shakesp. das haling (hauling) in, in dieser mas-

With such a deal of monstrous and forc'd action,
As might make Bet'lem a-faction[1]);
Nor made he his play, for jests, stol'n from each table,
But makes jests to fit his fable[2]).

Gonzalos Rede bildet deshalb einen so großen Stein des Anstoßes für Jonson, weil er ihre Pointe ganz genau erkannt hat. Nachdem er im Prolog darauf herum gedroschen hat, versucht er Volp., I. 1, sie dadurch lächerlich zu machen, daß er dem Volpone, dieser monströsen Verkörperung der Macht des Goldes[3]), die Worte in den Mund legt:

---

siven Weise vorwerfen zu können. Abgesehn davon aber ist es doch eine beispiellos unsittliche Dreistigkeit dieses Mannes, die Rede Gonzalos zu einem bloßen Lückenbüßer herabsezen zu wollen. Der oberflächliche Betrachter, das haben wir an verschiedenen unserer ästhetischen Shakespeare-Würdiger und Würger gesehn, kann allerdings zu diesem Irrthume kommen; daß aber Jonson zu diesen oberflächlichen Betrachtern durchaus nicht gehört, sondern lügnerischer Weise den Irrthum anderer zu seinem Vortheile auszunuzen sucht, beweist sein unüberwindlicher Aerger über die Rede.

1) Und bedient sich nicht so willkürlicher (forced) und ungeschlachter (monstrous) Auftritte, daß Bethlehem (d. h. das Irrenhaus) darüber in Aufruhr gerathen könnte. — Hier hat Jonson offenbar wider Temp. III. 3 vor Augen.

2) Noch hat er sein Stück auf Späße berechnet, zu denen er den Stoff von jedermans Tische gestohlen hat, sondern er scherzt, um seine Dichtung (fable) schmackhaft (fit) zu machen. Wir werden später diesen albernen und gewißenlosen Vorwurf in der Gestalt widerkehren sehn, daß insinuirt wird, Shakespeare seze seine Stücke aus Fezen, die er anderen Dichtern entlehnt habe, zusammen. Jonson hätte gescheidter gethan, vor der eigenen Thür zu fegen.

3) Midas! (Vrgl. S. 284 f.) Die neidischen Anspielungen auf Gonzalos Rede können sehr wohl spätere Interpolation sein, so daß im ursprünglichen Volpone der alte Fuchs bloß eine Rede zum Preise des Goldes gehalten hat. Der Tempest satirisirt in Shakespeares sarkastischer Weise den neidischen Aerger Jonsons und dessen akademischer Vorgänger, besonders des Nash über seine pecuniären Erfolge. II. 1 sagt Gonzalo: „Our garments, being, as they were, drenched in the sea — nämlich durch Jonsons Volpone, und zwar grade durch die Verdächtigung, daß Shakespeare als Dichter keineswegs jenen rein ästhetischen Standpunkt einnehme, den Gonzalo beschreibt, sondern in lezter Instanz stets den Geldgewinn als Mittel zur Eudämonie im Auge habe — hold, notwithstanding, their freshness, and glosses; — eine jonsonsche Satire kann sie ihres Werthes und Glanzes nicht berauben, — being rather new dyed than stained with salt water". Darauf erwidert aber Antonio: „Jf but one of his pockets — in die „er" vermittelst des Gonzalo sein „Geld" eingeheimst hat — could speak; would it not say he lies?" Und Sebastian sezt giftig hinzu: „Ay, or very falsely pocket up his report". Wahrhaftig oder sie müßte sonst ein rechter Gauner von Tasche sein, indem sie heimlich versteckte, was „er" mit von dannen nimmt (his report). Ist meine Vermuthung richtig, daß die Anspielungen auf Gonzalos Schilderung des ästhetischen Reiches

I glory
More in the cunning purchase of my wealth,
Than in the glad possession[1]), since I gain
No common way: *I use no trade*[2]), no venture;
I wound no earth with shares[3]), I fat no beasts
To feed the shambles[4]); have *no mills for iron,*
Oil, corn[5]), *or men*[6]) to grind 'em into powder. usw.

I. 2 sagt der Parasit Mosca zu Volpne:

You shall live,
Still, to delude these harpies.

Unter den Harpyen sind formel hier Volpones Erbschleicher verstanden; in Wahrheit aber gehen die Worte auf den Auftritt Temp., III., 3, wo Ariel in Gestalt der Harpye erscheint.

II. 1 treten Mister Politic und Peregrine zusammen auf; Politic sagt zu Peregrine:

Sir, to a wise man all the world 's his soil[7]).
It is not *Italy,* nor *France,* nor Europe,
That must bound me, if my fates call me forth;
Yet, I protest, it is no salt desire
Of seeing countries, shifting a religion[8]),

---

erst nachträglich in Volpones Rede eingeschoben sind, so wird die Malice dieser Composition, die ohnehin nicht klein ist, erst recht groß.

1) Ich bin mehr stolz auf die schlaue Art, wie ich meinen Reichthum erwerbe, als ich mich des glücklichen Besizes rühme. Wie die Fortsezung der Rede beweist, hat Jonson dabei das angebliche Plagiat im Auge, das Shakespeare durch Gonzalos Rede an Montaigne-Florio begangen haben soll. Das geschieht aber nur, um die alte Plagiatsgeschichte vom Wintermärchen wider anzurühren.

2) Gonzalo: no traffic.

3) Gonzalo: Bourn, bound of land.

4) Ich mäste keine Thiere, um die Fleischbänke zu füttern. Geht widerum auf Tempest III. 3.

5) Gonzalo: No use of metal, corn, or wine, or oil. Jonson muß vor Wuth und Eifersucht halb toll gewesen sein, daß er einen Unsinn wie: mills *for* iron hat schreiben können.

6) Gonzalo: use of service none.

7) soil steht hier, wie z. B. auch in Shs. Richard II, I. 3, 306, in der Bedeutung des mittelalterl. latein. solum = patria. Der Geist des Weisen betrachtet die ganze Erde als seine Heimath, die ihm geistige Nahrung reicht. Damit ist wohl auf die Benuzung nicht nur des Montaigne, sondern auch des Dante und anderer ausländischer Quellen gestichelt.

8) Wenn Ben Jonson den Politic von „salt" desire reden läßt, so ist das nichts weiter als eine Ironie, deren sich der arrogante Mann bedient, um indirect, und im Gegensaze zu Gonzalos, d. h. Shakespeares rein ästhetischem Standpunkt, zu verstehn zu geben, daß das Studium des

Nor any disaffection to the state

Menschen, der Nationen, Geschichte usw. den Dichter mache; daß dies sein Standpunkt sei. Damit brauchen wir uns hier indeß ebenso wenig zu befaßen, wie mit der Thatsache, daß Jonson in einem recht dicken Irrthume befangen gewesen ist, als er sich für einen Psychologen en gros ausgab und hielt; freilich aber giebt es Leute genug, die es ihm glauben; namentlich die französischen Literarhistoriker wie Mézières und Taine schwören darauf. Höchst interessant ist dagegen für uns das „shifting *a* religion". Shakespeare hat in keinem einzigen Drama die religiöse Basis seiner Dichtkunst — im Gegensaz zu der akademisch maurischen Schwarzkunst, der Marlowe, Lilly und Nash, die später Ben Jonson weiter übte — so offenkundig gemacht, und so nachdrücklich betont, wie in seinem Abschiedsstück, dem Tempest. In diesem läßt er den Prospero seine Gegner sogar durch religiöse Mittel überwinden.

„A solemn air", — ruft Prospero in der grandiosen Ueberwindungs- und Heilungs-Scene des lezten Aktes aus, — „A solemn air, and the best comforter

To an unsettled fancy, cure thy brains,

d. h. die geistigen Vorstellungen, das gesamte analytische und synthetische Denk- und Gestaltungsvermögen des Geistes,

Now useless boil'd within thy skull!"

was jezt, wo dich — den Alonso, Sebastian und Antonio — unchristlicher Bruderhaß und niedere Leidenschaft betäuben, in deiner Hirnschale siedet, ohne etwas Brauchbares, d. h. wirklich Künstlerisches, zu gebären. Der biblisch populäre Ausdruck für den heiligen Geist ist bei den Engländern bekanntlich „best comforter"; dessen Beistand und Hilfe also ruft Prospero zur Heilung seiner Gefangenen herbei; ja, er fleht ihn gradezu an, diese Heilung zu bewirken, und sucht nur seine Wirkung zu vermitteln, indem er eine feierliche Weise ertönen läßt, welche das Gemüth weich und zugänglich stimmt. Deutlicher konnte es nicht ausgesprochen werden, daß Jonsons Grundfehler seine unchristliche, religiös ungeläuterte Stimmung sei; daß es dem Dichter von Every Man in his Humour und Every Man out of his Humour an der christlichen Toleranz, und darum an jenem philanthropischen, selbstironischen Humor fehle, der Shakespeares Dichtung so wohlig vor aller Versteinerung wahrt, und selbst seinem schneidigen Sarkasmus etwas Joviales giebt, das ihn liebenswürdig macht. Der Auftritt erinnert lebhaft an Porzias großartige Rede über die Gnade; aber es fehlt ihm die Jugendfrische, worin der Kaufmann v. V. gedichtet ist; er hat sehr viel von danteskem Ernst und dantesker Strenge, und ist auch wie Dantes Dichtung durchaus undramatisch. Eben diesen Auftritt aber hat Jonsons „no salt desire of shifting a religion" im Sinne. Jonson läßt ausdrücklich den Politic nicht sagen „my" religion; denn dessen Religion, Shakespeares eigene Religion, kann gar nicht in Frage kommen; sondern er läßt ihn von „a" religion reden; denn jene Scene des Tempest hat es ja mit der religiösen Widerbelebung anderer durch Prospero zu thun. Jonson ist bekanntlich lange vor der Dichtung des Tempest zeitweilig zum Katholicismus übergetreten gewesen, und mochte sich daher besonders stark und unangenehm durch jenen Auftritt des Tempest berührt fühlen, obwohl Shakespeare dabei schwerlich an Jonsons „shifting a religion" gedacht hat; um nun die Wirkung des Auftritts zu annulliren, und den Unbefangenen zu spielen, läßt er den Politic-Prospero hier versichern, jener Auftritt

Where I was bred[1]), and unto which I owe
My dearest plots, hath brought me out; much less
That idle, antic, stale, gray-headed project
Of knowing men's minds and manners with Ulysses[2]);
But, a peculiar humour of my wife's,
Laid[3]) for this height of Venice[4]), to observe,
To quote, to learn the language, and so forth.

Im Laufe der Unterhaltung erfährt Politic, daß Peregrine erst vor 7 Wochen London verlaßen, und fragt deshalb nach den londoner Tagesneuigkeiten; namentlich wünscht er Auskunft

of a raven, that should build
In a ship royal of the king's[5]).

---

sei bloßer Humbug gewesen; er habe nur deshalb den religiösen Apparat mit in Bewegung gesezt, weil sein theures Weib, d. h. seine dramatische Kunst, einmal einen besonderen Hang zu venetianischem Humbug habe.

1) The „state", worin Prospero-Politic groß geworden ist, und dem er seine werthvollsten Entwürfe (dearest plots) verdankt, ist die Bühne. Der tiefe Menschenkenner und ausgezeichnete Aesthetiker Jonson meint also, es sei lächerlich, wenn ein Schauspieler und Theaterdichter sich mit religiösen Vorlesungen mausig mache. Wer denkt dabei nicht an einen gewißen Ausspruch Lessings? Wer erkennt aber auch aus solcher Vertheidigung nicht, wie scharf Shakespeare durch den in der vorigen Note erwähnten und erläuterten Auftritt seinen Gegner getroffen hatte?

2) Noch auch das leere, lächerliche, veraltete (stale), grauköpfige Vorhaben eines Ulysses, der Menschen Sitten und Sinnesweise kennen zu lernen. Shakespeare, meint Jonson, schaffe nicht nach der „Natur", sondern mit willkürlicher Phantasie; Ulysses-Jonson dagegen studirt Natur und Menschen. Man sieht der große ästhetische Kritiker ist recht wenig mit den psychologischen Momenten des ästhetischen Schaffens bekannt; er ist, wo ihn sein Horaz verläßt grade so viel Aesthetiker wie Selbstkenner; und Lezteres ist er wirklich blutwenig.

3) laid for = eine Laune, die sich nach dem Breitengrade von Venedig sehnte.

4) Venedig, wohin auch Schiller den Schauplaz seines Geistersehers verlegt, galt schon der Zeit Jonsons als der Siz der „Negromantik". Sich anlehnend an den Umstand, daß Shakespeare den Schauplaz des Tempest auf Prosperos Zauberinsel, also im Sinne des damaligen Volksaberglaubens gewißermaßen nach Venedig, verlegt, läßt nun Jonson den Politic-Prospero sagen, er habe dies nur gethan, weil seine „Lady", eine ausgesprochene Neigung zu dem habe, was man nirgends so vollkommen verstehe (for this height = Stärke), wie in Venedig, d. h. zum negromantischen Humbug! Ergözlich ist dabei das selbstbewußte *„peculiar* humour"; Jonson war ja der große Humor-Dichter!

5) Hätte Ben Jonson es nur annähernd zu der allgemeinen Anerkennung und Beliebtheit gebracht, wie Shakespeare, hundert gegen eins wäre zu wetten, daß die Conjecturensucht sich diese Stelle zu einem Lieblingsaufenthalte ausgesucht haben würde. Indeß es bedarf keiner Conjectur; der Text ist correct. Politic fragt nach einem „Raben", der

Nachdem Peregrine auf diese ungesalzene Frage eine noch ungesalzenere Antwort ertheilt hat, fährt er fort:

The very day
(Let me be sure)[1]) that I put forth of London,
There was a whale discovered in the river
As high as Woolwich[2]), that had waited there
(Few know how many months) for the subversion
Of the stode-fleet[3]).

In der nämlichen Scene macht Peregrine noch folgende monologische Seitenbemerkung:

O, this knight[4])
(Were he well known), would be a precious thing
To fit[5]) our English stage! He that should write
But such a fellow, should be thought to feign
Extremely, if not maliciously[6]).

---

in einem Schiffe als Oberbramsegel (royal) habe dienen, das Oberbramsegel abgeben (build) sollen; und zwar das Oberbramsegel „of the king's". Der Ausdruck ist etwas bauernklug geheimnißvoll, erklärt sich aber sofort, wenn man das Wort servants supplirt. Man erinnere sich, daß Ariel von Prospero widerholt „Vogel" genannt wird, und Temp. III. 3 als Harpye erscheint; man erinnere sich ferner, daß der Tempest mit den Worten schließt:

„My Ariel, chick,
That (scil. Alonsos neu ausgerüstetes Schiff in die Heimath zu schaffen) is *thy* charge! then to the elements
Be free, and fare thou well! — Please you, draw near".

Jonson macht aus Ariel einen Raben, (Sycorax), und meint dieser Vogel sei von Shakespeare als Sinnbild der geistigen Kraft hingestellt, welche das Hauptsegel bilde an dem Kunstschiffe der Globegesellschaft (of the king's servants).

1) Doppelsinnig: ihr könnt meine Erzählung als sichere Wahrheit annehmen; aber auch: möcht es doch wahr werden, was ich sage!

2) Da entdeckte man, daß ein Walfisch bis nach W. die Themse hinauf gekommen sei. „As high as Woolwich" soll aber auch sagen: ebenso stark, kriegsmächtig, wie das Arsenal von Woolwich!

3) Der dort auf die Rückkehr der normalen (stode = stud) Fluth gewartet hatte, wenige wußten, wie lange.

Der Walfisch ist der Caliban. Die normale Fluth, welche dem Walfisch seine volle Freiheit wider gegeben, ist eingetreten in dem Augenblicke, wo Prospero-Shakespeare seine Zauberinsel verlaßen.

4) Shakespeare hatte 1599 durch die Königin Elisabeth das Wappen seiner Familie wider erneuern laßen. Jonson kommt später noch ein Mal in noch weit gehäßigerer Weise auf das *ἀλλότριον* zurück, das ihm auch in Every Man out of his Humour Nörgelstoff geliefert hatte. Vergl. Welt. Beitr., I. 261.

5) Für die Reform unserer engl. Bühne ein kostbares Ding; aber auch: O, es würde ein kostbares Ding sein, diesen Ritter auf unsere englische Bühne zu bringen, wenn man ihn nur richtig (well) kennte.

6) Wer es unternehmen wollte, einen solchen Burschen zu dichten,

II. 2 tritt Volpone als Marktschreier verkleidet auf, und hält eine lange Rede zur Anpreisung seiner Waren und Künste. Die Scene, welche mir neben der in der Abhandlung „Shakespeares Verhältniß zu Marlowe", S. 84 f., besprochenen Stelle ein ganz besonders starkes Indicium dafür zu sein scheint, daß ursprünglich Volpone Shakespeares Maske gewesen, ist voller Anspielungen der gehäßigsten Art; ich hebe nur eine einzige heraus. Volpone sagt u. a.: „Whilst others have been at the ballocco[1]), I have been at my book, and am now past the craggy paths of study[2]), and come to the flowery plains of honour and reputation." Temp., I. 2, erzählt Prospero bekanntlich seiner Tochter Miranda, er habe in Zurückgezogenheit nur seinen Studien gelebt; dadurch aber sei die Herrschsucht seines falschen Bruders so genährt, daß dieser den Versuch gemacht, ihn zu verdrängen, indem er die von Prospero erlernte Regierungskunst benuzt habe, die Ansprüche der neueren Zeit durch Umgestaltung von Prosperos eigenen Einrichtungen und Schöpfungen zu befriedigen. Der betreffende Theil von Prosperos Rede bezieht sich grade auf Jonsons Verhalten gegen Shakespeare; und Jonsons Bestreben ist in der ausgehobenen Stelle darauf gerichtet, eben diesen Theil der Erzählung in der Figur des Volpone zu travestiren und lächerlich zu machen. Er, der nicht müde wird, mit seinen Studien groß zu thun, will es marktschreierisch von Shakespeare gefunden wißen, so großes Aufhebens von seinen Kunststudien zu machen; er habe die Kunst eben so gründlich studirt, und sei nicht bloß „at the *balocco*" gewesen[3]). Das ist indeß eine rabulistische Verdrehung des Sachverhalts, weil Shakespeare gar nicht von seinen Kunststudien spricht — eine solche Renommisterei hat er ganz dem

---

würde in den Verdacht kommen, aufs äußerste — und wohl gar boshafter Weise — zu lügen.

Diese Manier erscheint mir gradezu nichtswürdig; und zwar ganz besonders, wenn ich erwäge, daß an der Thatsache kaum zu zweifeln ist, daß ursprünglich nicht Politic, sondern Volpone selbst Shakespeares Maske gewesen ist.

1) Sich mit kindischer Tändelei abgegeben haben. — In der von mir benuzten Ausgabe steht „balloo"; aber ballocco ist zuverläßig das richtige Wort.

2) Ich habe jezt die rauhen Pfade des Studiums hinter mir, d. h. ich bin Meister der Kunst. Der Zauberer Prospero, der ja ebenfalls einen Heilungsprocess an Alonso usw. vornimmt, soll damit auf das Niveau des Quacksalbers und Marktschreiers herabgedrückt werden.

3) Prospero sagt an der bezeichneten Stelle u. a. zu Miranda:

„Here in this island we arriv'd; and here
Have I, thy schoolmaster, made thee more profit
Than other princess' can, *that have more time*
For vainer hours, and tutors not so careful".

Das „have more time for vainer hours" hat hauptsächlich das „have been at the ballocco" Volpones eingegeben.

Jonson überlaßen — sondern von seinen philosophischen Studien während der lezten Jahre seines Künstlerlebens. Die lezten Worte „and am now past the craggy paths of study“ usw. sind ganz entschieden ein hämischer Seitenblick Jonsons auf die ungeheuren Erfolge des gehaßten Shakespeare; äußerlich aber schließt er sich dabei an die folgenden Worte an, die Prospero in jenem Auftritte ebenfalls zu Miranda sagt:

„By accident most strange, bountiful Fortune —
Now my dear lady — hath mine enemies
Brought to this shore; and by my prescience
I find my zenith doth depend upon
A most auspicious star, whose influence
If now I court not, but omit, my fortunes
Will ever after droop.“

Jonson thut in der bezeichneten Passage des Volpone so, als sollte das „Fortune, *now my dear lady*“ sagen: jezt bin ich über den Berg und habe kein Unglück mehr zu fürchten, während er recht wohl weis, daß Shakespeare den entgegengesezten Sinn mit den Worten verbindet: da ich jezt von der Bühne zurücktrete, so hat das Schicksal — Fortuna — über die Zukunft meiner Werke zu entscheiden; aber ich will wenigstens den äußerst günstigen Moment noch wahrnehmen, um für ihre Sicherstellung zu thun, was in meinen Kräften steht.

III. 1 hält Mosca ein Selbstgespräch, worin er sich selbst betrachtet; dabei sagt er u. a.:

„your fine, elegant rascal, that can rise
And stoop, almost together, like an arrow;
Shot through the air as nimbly as a star;
Turn short, as doth a swallow and be here
And there, and here and yonder, all at once;
Present to any humour, all occasion;
A change-a-visor, swifter than a thought!
This is the creature, has the art born with him;
Toils not to learn it, but doth practise it
Out of most excellent nature. And such sparks
Are the true parasites“ usw.

Also die „parasitische“ Kunst, das heißt die moralisch-satirisch sein sollende Pseudokomik eines Ben Jonson, jene Kunst, deren eintönig niedere Trübseligkeit Shakespeare, Temp., II. 2, so meisterhaft kurz und treffend durch Calibans Worte: „J'll show' thee the best springs“ usw. schildert, sie ist diejenige, welche sich eines Ariel als ihres Hilfsgeistes bedient! Denn daß Ariel das Vorbild von Moscas Beschreibung ist, wird niemand bestreiten können. In dieser Weise tritt Jonson Shakespeare auf Schritt und Tritt mit der anmaßlichsten Aufgeblasenheit als Kritiker und Corrector entgegen,

und wären seine desfallsigen Erfindungen auch noch so vernunftwidrige Nachahmungen.

Außerordentlich wichtig ist III. 4, wo die „Lady" zum ersten Male auftritt, und dem Volpone einen Besuch macht. Jonson läßt sie zunächst mit zwei Kammerjungfern, die mit ihr zugleich eintreten, in folgender Weise über die Angemeßenheit und Nettigkeit ihres Kopfpuzes discutiren:

Lady. I pray you, view
This tire[1]); forsooth are all things apt or no?
Woman. One hair a little here sticks out, forsooth.
Lady. Does't so, forsooth? what now? bird-eyed[2])?
And you[3]) too? pray you, both approach and mend it.
Now (by that light) I muse, you're not asham'd!
I, that have preach'd these things so oft unto you,
Read, you the principles, argued all the grounds,
Disputed every fitness, every grace[4]),
Called you to counsel of so frequent dressings. usw.

Nach Abschluß dieses grünspanigen Auftritts wendet sich die Lady zu Volpone mit der Frage: How does my Volpone? worauf

---

1) Hier Kopfpuz. Vergl. Falstaffs Belehrung der Frau Ford über den von ihr zu wählenden Kopfpuz, Merry Wives, III. 3, und dazu Weit. Beitr., II. 78.

2) Jonson sucht in dem Gespräch der Lady mit ihren Kammerjungfern, Prosperos Unterredungen mit seinem Ariel zu travestiren. Daher das an Ariels Vogelnatur erinnernde „bird-eyed". Beide Kammerjungfern haben troz ihrer vogeläugigen Klugheit nicht bemerkt, daß die Toilette der Lady einen Charakterzug derselben zu stark hervortreten läßt. Dieser Charakterzug ist die Eitelkeit und Selbstgefälligkeit. Shakespeare-Prospero rühmt bekanntlich widerholt die außerordentliche Schönheit und Tugend seiner Tochter, und Jonson beliebt mehrfach den Spötter über diese — wie er uns glauben machen möchte — kleinliche Schwäche Shakespeares zu spielen, obwohl der Dichter guten Grund hatte, bei seinem Abschiede seine Werke der Nation grade von dieser Seite her dringend zu empfehlen, und obwohl Jonson selbst von einer wahrhaft unleidlichen Ruhmredigkeit besessen war. Diese angebliche Ruhmredigkeit Shakespeares ist auch hier jener „hervorstechende Zug" (outsticking hair) den „bird-eyed" Jonson aufs Korn genommen hat.

3) Und ihr — die zweite Kammerjungfer — steht auch dabei, ohne dies zu bemerken?

4) Theilweis offenbar wider eine Travestie von Prosperos Unterredungen mit Ariel; hauptsächlich aber hat Jonson die theoretischen Auseinandersezungen über Wesen und Zweck der Kunst, bez. der mimisch dramatischen Kunst im Auge, die Shakespeare in der Rede des Theseus, in Gonzalos Schilderung des ästhetischen Reiches, im Hamlet usw. giebt. Vielfältig kämpft Shakespeare auch gegen prunkende Ruhmredigkeit an (z. B. im Kaufm. v. V.), und daraus will Jonson hier ebenfalls Bolzen gegen ihn drehen!

Volpone eine Antwort giebt, die allein schon genügt jeden Zweifel an der Richtigkeit meiner Behauptung zu heben, daß der Volpone von 1605 den Zielpunkt von Shakespeares Polemik im Tempest bildet, und nach der Aufführung des lezteren umgearbeitet sein muß, sowie an der Richtigkeit meiner Deutung der Ehegatten Politic und des Peregrine. Er sagt nämlich:

Troubled with noise, I cannot sleep; I dream'd
That a strange fury enter'd now my house,
And *with a dreadful* **tempest** *of her breath*
Did cleave my roof asunder.

Darauf antwortet die Lady:

Believe me, and I
Had the[1] **most fearful dream,** *could I remember it.*[2]

Nun Volpone:

Out on my fate! *I've given her the occasion*
How to torment me; she will tell me hers.[3]

Jezt fährt die „Lady" auf eine Weise fort, die nur dann verständlich wird, wenn man den Tempest, von welchem Volpone geträumt hat, als Shakespeares Tempest nimmt:

Methonght the golden mediocrity
Polite and delicate —

Kaum aber hat sie das Wort „golden mediocrity" gesprochen, so unterbricht sie auch schon Volpone wie ein Beseßener:

O, if you do love me,
No more; I sweat and suffer at the mention
Of any dream; feel, how I tremble[4] yet.

---

1) Man beachte genau, daß Jonson die Lady sagen läßt: I had *the* — nicht a — most fearful dream. Volpone sagt, er habe geträumt, eine Furie trete jetzt mit einem fürchterlichen „Tempest" in sein Haus; die Lady erwidert darauf, sie selbst habe diesen fürchterlichen Traum gehabt, das heißt der Tempest sei ihr Traum.

2) Temp., I. 2, fragt Prospero die Miranda:

„Canst thou *remember*
At a time before we came unto this cell?" usw.

und später erwidert Miranda:

„'Tis far off;
And rather like a dream, than an assurance
That my remembrance warrants."

Darauf soll das „could I *remember* it" der Lady anspielen.

3) Der Volpone von 1605 hat in der That dem Shakespeare die Veranlaßung und Mittel gegeben, den Ben Jonson tüchlig auf die Folter zu spannen; und man kann gleichnißweis, besonders angesichts Temp., I. 2., sehr füglich sagen, daß die Lady zu diesem Behufe den Jonson ihren „Traum" erzählt habe.

4) Gonzalos Schilderung ist der jonsonschen Theorie von Wesenheit und Zweck der Komödie, insbesondere aber seiner Satire vollkommen antipodisch, und stellt sich ihr nach Shakespeares Absicht als das Echte dem Unechten, Verfälschten gegenüber. Daher überhaupt Jonsons Haß gegen diesen meisterhaften Theil des Tempest; und daher insbesondere hier das

Aus dem übrigen Theile dieser Scene hebe ich nur noch folgende Dialogspassage hervor:

Lady. I have a little[1]) studied physic, but now
I'm all for music; save i'the forenoons,
An hour or two for painting.[2]) I would have
A lady[3]), indeed, thrive all letters and arts;[4])
Be able to discourse, to write, to paint,
But principal (as Plato holds)[5]) your Music
(And so does wise Pythagoras, I take it)
Is your true rapture[6]) *when there is consent*
In face, in voice, and clothes;[7]) and, indeed,
Our sex's chiefest ornament.

---

durch leidenschaftliche, zornige Aufwallung Volpones erzeugte Zittern bei der Erinnerung an die goldene Mittelstraße, die sowohl das Extrem schwachköpfiger Idealtüncherei vermeidet, wie das entgegengesetzte Extrem jenes utrirten Purismus, der allein vermögend war, Jonsons Feder in Bewegung zu sezen.

1) physic ist hier als Medicin zu verstehn. Sh. hatte nicht bloß „a little", sondern recht viel die Arzneiwißenschaft studirt. Vergl. Bucknill, The medical knowledge of Shakespeare. London 1860, sowie den Vortrag des Professor Aubert zu Rostock: Shakespeare als Mediziner, Rostock 1873, 8°, und die Monographien über Ophelia und Lear von Neumann, Stark usw. Prospero spielt den psychiater Alonsos, Sebastians nnd Antonios; deshalb wird der Lady hier nicht nur medicinische Kenntniß überhaupt beigelegt, sondern — mit Rücksicht auf Prosperos psychiatrische Methode — unmittelbar hinterher auch ihre gegenwärtige Neigung zur Musik hervorgehoben.

2) Nachdem Prospero, I. 2, seine Unterredung mit Miranda gehabt, beginnt er eine zweite mit Ariel. Hierbei läßt Shakespeare zu leicht erkennbaren allegorischen Zwecken den Prospero den Ariel nach der Tageszeit fragen, und erhält darauf die Antwort, es sei „past the mid season." Hieran klammert sich Jonson mit dem „in the forenoons" der Lady an. Er verlegt das Gespräch Prosperos mit Miranda in die Vormittagszeit; und weil dasselbe eine allegorische Schilderung der Unbilden ist, die Shakespeare ehedem von der akademischen Clique erduldet hat, und denen er jezt aufs neue von Jonsons Seite entgegensieht, so läßt lezterer die Lady sagen „Vormittags" sei jezt ihr Hauptvergnügen „painting". Daß painting in diesem Zusammenhange hauptsächlich verleumden bedeuten soll, ist bei Jonson, der ja selbst ein dreister und verleumderischer Lügner war, vollkommen selbstverständlich.

3) Jonson meint hier unter einer „lady" ein Theaterstück; perfider Weise thut er aber so, als ob von Erziehung der Weiber die Rede wäre.

4) Offenbar ist dabei an Nashs Brief vor dem Menaphon gedacht.

5) Wie es im Plato steht. Ich bin nicht darüber unterrichtet, ob Plato wirklich einen solchen Ausspruch thut.

6) Man erinnere sich an Prosperos Worte, Temp. V: A solemn air, and the best comforter usw.

7) Shakespeare straft in der antimaskischen Scene Temp., III., 2,

Volp. The poet
As old in time as Plato, and as knowing,
Says that your highest female grace is silence.
Lady. Which of your poets? Petrarch? or Tasso? or Dante?
Guarini? Ariosto? Aretine?
Cieco di Hadria? I have read them all.
Volp. Is every thing a cause to my destruction?
Lady. I think I've two or three of them about me. [1])
Volp. The sun, the sea, will sooner both stand still,
Than her eternal tongue! nothing can scape it.
Lady. Here's Pastor Fido.
Volp. Profess obstinate silence;
That's now my safest.

Ben Jonson gründlich dafür ab, daß er sich verleumderischer Weise unterstanden, ihn zum Volpone und sogar zum Antinous zu machen. Ariel spielt dort als unsichtbarer Geist mit Tamburin und Sackpfeife eine Jig-Melodie, und der Hanswurst Trinculo, welcher dem vertrunkenen, grämlichen Gecken Stephano, der antimaskischen Figur Jonsons, mit Rücksicht auf die große Kenntniß des „Poet" vom Komischen, und seine Freude am Clownischen, als Begleiter beigegeben ist, erläutert die Sache durch die Worte: „This is the tune of our catch, played by the picture of nobody." Das Lied (catch), was Trinculo meint, ist der Volpone von 1605, dessen lächerliche Tendenz, den Shakespeare zu vernichten, in Stephanos Hanswurst-Attentat gegen Prospero verspottet wird. Shakespeare, der das Portrait Jonsons so genau im Griff hatte, wie dasjenige Peeles, Nashs und Lillys, hat eben in jener Scene mit seiner Meisterschaft in der Burleske und Humoreske eine ausgezeichnete Karikatur „König" Stephanos geliefert, und läßt eben deshalb Trinculo sagen, der unsichtbare Ariel spiele die Melodie des Volpone zu (by) dem Gemälde des Herrn „Nobody," Schöpfers der beiden Komödien „Every Man" in und out of his Humour. König Stephano aber schreit den Ariel, der natürlich seinem blöden Auge völlig unsichtbar und unfindbar ist, an: „If thou best a man, show *thyself* in thy likeness" — wenn du Mensch bist, so erkenne auch die Menschheit in deinen Mitbrüdern wider, und erniedre sie nicht zur Thierheit, zum Volpone usw. — „if thou best a devil take it as thou list" — wenn du dagegen ein Teufel bist, so laß deine Willkür darüber walten, was du deinen Nebenmenschen für sinnbildliche Gestalten (likeness) andichtest. Diese Stelle hat Jonson hier vor Augen. Er scheint den Saz gegen Shakespeare selbst wenden zu wollen, weil er die jonsonsche Komödie, als Gegensaz zur shakespeareschen und dem Shakespeare-Drama überhaupt, der Miranda, als Caliban gegenüberstellt. Das „in face, in voice" geht wenigstens sicher auf den Caliban, während das „in clothes" auf Gonzalos „garments" anzuspielen scheint. Indeß Shakespeare ist seiner Philosophie überall durchaus treu geblieben; wenn Jonson dagegen die Nichtswürdigkeit beging, den Shakespeare zum Antinous und Volpone zu machen, so hatte seine Komödie thatsächlich Teufelsgestalt angenommen, war zum Caliban geworden.

1) Daß Shakespeare verschiedentlich italienische Quellen benuzt hat, ist bekannt; Jonson will hier aber sagen, daß auf den Tempest verschiedene italienische Dichter eingewirkt hätten. Daß

Lady. All our English writers,
I mean such as are happy in th' Italian,
Will deign to steal out of this author mainly;
Almost as much as from Montaigne.
He has so modern and facile a vein,
Fitting the time and catching the court-ear.
Your Petrarch is more passionate; . . .
. . . . . .
Dante is hard, and few can understand him;
But for a desperate wit there's Aretine![1])
Only his pictures are a little obscene —
You mark me not?[2])
Volp. Alas, my mind 's perturb'd.
Lady. Why, in such cases we must cure ourselves,
Make use of our philosophy[3]) —

---

dies bei dem ebenfalls genannten Dante zutrifft, beweist u. a. die Harpyenscene unwidersprechlich. Die Worte: „Is every thing a cause of my destruction?" enthalten eine dem genau entsprechende Klage darüber, daß Shakespeare es verstanden, auch dem Dante verderbliche Kampfesmittel gegen den Volpone von 1605 zu entnehmen.

1) Aretino, der bekannte gesinnungslose, höfische Schmeichler und Satirenschreiber, der sich durch die zügellose Frechheit seiner Satire gefürchtet machte. Vergl. über ihn Carrière, Die Kunst i. Zusammenhang d. Culturentwicklg., 2. Aufl., IV. 281—283. Diese jonsonsche Satire muß man füglich selbst aretinisch nennen. Wie die Worte „for a desperate wit" beweisen, hat er die Wahnsinnscene, Temp., III. 3., und die Heilung des Wahnsinns, Temp., V, im Auge, wo, wie bemerkt, das religiöse Element so stark betont wird. Anstatt dessen soll Aretino, diese Ausgeburt gemeinster Frivolität, die Heilung übernehmen!

2) Selbst diese Unterbrechung hat in der Unterredung Prosperos mit Miranda, I. 2, ihr Vorbild.

3) Jonson spielt auf folgende Worte an, die Prospero, I. 2, zu Miranda spricht:

J pray thee, *mark me*,
J thus neglecting worldly ends, *all dedicated*
To closenes, and *the bettering of my mind*,
With that, which, but by being so retir'd,
O'erpriz'd all popular rate, usw.

Dasjenige Gut, was eben nur bei strengster Entsagung auf alle weltlichen Zwecke (ends) und in der strengsten Abgeschiedenheit alle Volksbeliebtheit (popular rate) überbietet, ist nach Shakespeares Meinung keineswegs die Philosophie, sondern die religiöse Samlung und Beschaulichkeit. Jonson hat also den Shakespeare hier entweder wirklich misverstanden, weil er als bloßer Verstandesmensch gar keine Vorstellung von religiöser Contemplation hatte, oder er hat ihn absichtlich misverstanden. Letzteres ist mir durchaus das Wahrscheinlichere. Die eigentliche Pointe der Bemerkung und ihrer weiteren Ausführung, welche die Lady, unmittelbar hinterher folgen läßt, ist nämlich darauf berechnet, den Contrast hervorzuheben und lächerlich zu machen, wie Shakespeare in der

Volp. O, me!
Lady. And as we find our passions do rebel,
Encounter them with reason, or divert them
By giving scope unto some other humour
Of lesser danger.

IV. 1 unterreden sich wieder Politic und Peregrine. Ich hebe folgende Passage aus dem Dialoge heraus:

Polit. I will tell you, sir,
Since we are met here in this height of Venice,
Some few particulars I have set down,
Only for this meridian, [1]) fit to be known
Of your crude traveller [2]). And they are these.
I will not touch, sir, at your phrases or clothes [3]),
For they are old.
Peregr. Sir, I have better.
Polit. Pardon; I meant, as they are themes [4]).
I should be loath to draw the subtle air
Of such a place, without my thousand aims. [5])
My next is, trow t'enquire, and be resolv'd
By present demonstration [6]), whether a ship
Newly arriv'd from Soria, or from

Rolle des Prospero von der Heilung (betteriug), bez. Veredelung seines eigenen Gemüths redet; hier ist alles „Philosophie", meint Jonson; und wie er dagegen in derselben Rolle mit den „desperate wits" Alonsos, Sebastians und Antonios verfährt.

1) D. h. for this „height of Venice", Vergl. oben S 297, N. 4.

2) „crude" tr. bezeichnet einen Reisenden in so verbitterter Stimmung wie Antonio und Sebastian im Tempest.

3) „phrases" bezieht sich wohl auf Gonzalos Worte, II. 1:

Mylord Sebastian,
The truth you speak does lack some gentleness
And time to speak it in; you rub the sore,
When you should bring the plaster.

Jonson behält aber immer Recht; „they" — d. h. die phrases — „are *old*" läßt er gleich darauf den Politic sagen, da doch auch Gonzalo Aehnliches von den „clothes" gesagt hat; und Peregrine erwidert darauf in echt jonsonscher Pruzigkeit: „Sir, I have *better*". — Wegen der clothes s. oben S. 294, N. 3.

4) Dieses „themes" bleibt völlig unverständlich, wenn man nicht auf die sinnbildliche Bedeutung von Gonzalos Bemerkungen zurückgeht. Politic meint: eure Ausdrücke und Kleider, als künstlerische Vorwürfe (themes) betrachtet, sind nicht neu; denn unser Streit darüber währt schon lange.

5) Man denke daran, wie Adrian und Gonzalo, Temp., II. 1, Klima und Bodenbeschaffenheit von Prosperos Insel schildern, und daß diese Schilderung den Uebergang bildet zu Gonzalos Schilderung des ästhetischen Reichs der Dichtung und Kunst.

6) Durch den Augenschein.

Any suspected part of all the Levant,[1])
Be guilty[2]) of the plague; and where[3]) they use
To lie out forty, fifty days sometimes
About the lazaretto for their trial.
I'll save that charge and loss unto the merchant,
And, in an hour, clear up the doubt.

Peregr. Indeed, sir?

Polit. Or I will lose my labour[4]).

Peregr. My faith, that's much.

Pol. Nay, sir, conceive me. 'T will cost in onions
Some thirty livres —

Peregr. Which is one pound sterling.

Polit. Besides *my waterworks*; for this I do, sir,[5])
First, I bring in your ship 'twixt two brick-walls;
(But those the state shall venture);[6]) on the one
I strain me a fair tarpaulin, and in that
I stick my onions, cut in halves; the other
Is full of loop-holes out at wich I thrust
The noses of my bellows; and those bellows
I keep with waterworks in perpetual motion,
Which is the easiest matter of a hundred.
Now, sir, your onion, which does naturally
Attract th' infection, and your bellows blowing

---

1) „Soria" stichelt auf „Sebastian", König von Portugal; „Levant" geht auf Shakespeares „Tunis", Temp., II. 1.

2) guilty = schuldig passt in den Zusammenhang gar nicht, wenn man nicht an den Tempest denkt.

3) where, hier = während sonst.

4) Oder vielmehr ich will meine ganze Mühe verschwenden. Sicher zugleich Anspielung auf Love's Labours lost.

5) Denn Folgendes mache ich, mein Herr. Die Stichelei mit den „waterworks" und Zwiebeln wird nur vollkommen verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Prospero in der erhabenen Scene am Anfange des 5. Akts, wo er den Alonso, Sebastian und Antonio erlöst, beim Anblicke Gonzalos in Thränen der Wehmuth ausbricht. Das soll Jonsons trübseliger Einfall lächerlich machen. Außerdem hat er allerdings bei seinen „waterworks", die Politics Blasebälge in beständiger Bewegung erhalten sollen, auch Prosperos Erzählung seiner Leidensgeschichte, sowie die Anschläge Sebastians und Antonios auf Gonzalo im Sinne; denn die schwerfällige Allegorie soll ja die Art, wie Alonso, Antonio und Sebastian, im Gegensaz zu Gonzalo, als von der moralischen Pest inficirt im Tempest dargestellt werden, verhöhnen; es wird sich jedoch nicht behaupten laßen, daß die Trübseligkeit des Einfalls dadurch gemindert würde.

6) Shakespeare spielt Temp., IV. 1, auf Jonsons ehemaliges Maurerhandwerk an. Stephano stiehlt von der Leine, auf welche Ariel eine Jacke und anderen Plunder aufgehängt hat, die Jacke, und sagt dann: „Mistress line, is not this my jerkin? Now is the jerkin under the line

The air upon him[1]), will shew instantly
By his[2]) chang'd colour, if there be contagion,
Or else remain as fair, as at the first.
Now 't is known, 't is nothing.[3])

Prospero preist bekanntlich gegen Ferdinand Mirandas Schönheit und Tugend. Auch darüber sucht Jonson zu spotten, und zu einer Poltronerie zu machen, was einen durchaus hochherzigen Charakter hat. Eine Stelle solcher Tendenz habe ich schon oben nachgewiesen. Zu gleichem Zwecke führt er uns auch, IV. 2, Sir Politic und Peregrine in folgendem Zwiegespräch vor:

Pol. (auf seine Frau deutend) My lady!

Peregr. Where?

Pol. 'T is she, indeed. Sir, you shall know her. She is —
Were she not mine — a lady of that merit,
For fashion and behaviour, and for beanty,
I durst compare —

Peregr. It seems you are not jealous.
That dare commend her.

(nun soll die Jacke in die Lehre genommen werden); now, jerkin, you are like to lose your hair, and prove a bald jerkin (nun wirst du, Jacke, wohl dein schönes Aussehn verlieren und eine abgeschabte Jacke werden). Trinculo sagt darauf ermunternd: „Do, do. We steal by line and level an't like your grace." (Wenn sie die Anmuth annimmt, die Ihr ihr verleihen könnt, dann stehlen wir sie bei Loth (line) und Kelle (level); das heißt mit anderen Worten, dann nehmen wir sie dem ersten besten Maurer fort.) König Stephano ruft voller Entzücken über diese Bemerkung aus: „I thank thee for that jest. Here's a garment for't; wit shall not go unrewarded, while J am king of this country" usw. Diese Stelle hat Jonson veranlaßt, hier selbst an sein früheres Maurerhandwerk zu erinnern, indem er — in zweideutiger Rede — den Politic Bedenken äußern läßt, ob er das Maurerhandwerk auch wohl so genau verstehe, daß seine Mauerwerke Halt haben würden.

1) Scil. the traveller. Bellows bedeudet auch Lunge. Dieser Doppelsinn ist hier und bei dem „those bellows J'll keep with waterworks in perpetual motion" stark mit zu berücksichtigen. Jonson scheint dabei die Länge von Prosperos Erzählung, I. 2, an Miranda, sowie die Beweglichkeit seiner Darstellung haben persifliren zu wollen.

2) An der Veränderung seiner Farbe, ob er angesteckt ist.

3) Entgegengesetzten Falls wird seine Farbe so schön bleiben, wie sie ursprünglich war. Nun wißt ihrs; es ist keine Hexerei. Aber auch: Nun, man weis schon, — durch die Aufführung des Tempest — daß an dem Dinge nichts ist. Gonzalo rühmt in der oben, S. 294, N. 3, besprochenen Stelle, II. 1, daß das unfreiwillige Seebad der Seefahrer der Schönheit und Frische ihrer Kleider keinen Abbruch gethan habe. Jonson wendet das Ding hier aber — und zwar nicht mit Unrecht — so, als ob Gonzalo nur von seinen eigenen Kleidern geredet hätte; und das hat ihn zu dieser über alles Maß ungeschickten und poesielosen Allegorie geführt.

Seiner gewöhnlichen Methode gegen Shakespeare getreu, läßt Jonson nun wider einen Auftritt folgen, wo die „Lady“ sich als taktlose eifersüchtige Furie benimmt. Dabei sucht er nochmals in niedriger Weise den großen Dichter in den elenden Verdacht zu bringen, er habe aus schaler Eitelkeit sich sein Familienwappen erneuern laßen, indem er dem Politic die Worte in den Mund legt:

Now, *by my spurs, the symbol of my knighthood!*

Peregrine selbst aber spricht, als er das furiöse Benehmen der „Lady“ gewahrt, beiseite:

What' s here?

Poetic fury, and historic storms?

In der That hat Shakespeare im Tempest eine nicht sowohl poetische, wie allgemein ästhetische Furie gegen Jonson entfeßelt, und es ist gradezu lächerlich, durch derartige Mittel den durchaus gerechten Ansturm des großen Dichters pariren zu wollen. Doch so etwas bilden sich die Jonsons aller Tage ein. Dieser specielle Ben Jonson hat nicht genug daran, die Lady als Furie darzustellen, sondern er läßt überdies ihre furiöse Eifersucht dadurch entstehn, daß sie in dem jugendschönen Mister Peregrine ein verkleidetes Frauenzimmer — selbstverständlich in dem allegorischen Sinne wie Miranda und die Lady selbst zu nehmen sind — sieht, das sie selbst ausstechen könnte! Politic sagt endlich, um seine Gemahlin zu beschwichtigen:

The gentleman, believe it, is of worth,
And of our nation;

die Lady aber — als hätte Ben „the poet“ die Farben nicht schon faustdick aufgetragen — erwidert:

Ay, your Withe-Friars' nation;

eine Bemerkung, deren Pointe vollkommen erkannt ist, sobald man weis, daß das White-Friars' Theater zu den gemeinsten Bühnen des damaligen London gehörte. Jonson will offenbar zu verstehen geben, daß ihn Shakespeare durch die antimaskischen Partien des Tempest, namentlich dadurch, daß er ihn zum „König“ Stephano, und den Caliban zu seinem Statthalter macht, unter diese Gesellschaft verwiesen habe. Eben deshalb datirt er wahrscheinlich auch die Dedicationsschrift zum umgearbeiteten Volpone an die beiden Universitäten „From my house in the *Black*-Friars“. Unmittelbar darauf begeht Jonson wider eine schmähliche Bosheit. Weil Prospero sagt, er schwöre die herb satirische Zauberkunst (rough magic) ab, legt er dem Politic gegen den Schluß der überaus gehäßigen Scene, von der hier die Rede ist, die kläglichen Worte in den Mund:

I hope you[1]) have not the malice to remember
A gentlewoman's passion!

---

1) scil. Peregrine.

Also erst muß die Sache so dargestellt werden, als ob der ruhmgekrönte, für alle Zeit unsterbliche Dichter aus kleinlicher Eifersucht gegen den gewaltigen Ben seinen Tempest gedichtet; und dann auch noch, als ob er vor diesem Heros die unüberwindlichste Angst habe! Wie ungeheuer lächerlich das ist, beweist das von mir in der Abhandlung über Shakespeares Verhältniß zu Marlowe (S.S. 149 ff.) ausführlich besprochene Sonett 78. Den einzigen Effect, den Jonsons Stück in den Augen wahrhaft gebildeter und daher vernünftiger Menschen haben kann, ist — meiner festen Ueberzeugung nach — daß man darin eine Art des Selbstmordes sieht, vorgenommen aus dem erbärmlich kleinen Motive einer rivalisirenden Eitelkeit.[1])

IV. 4 hat der advocatische Halunke Voltore eine falsche Anklage zu begründen; dazu ermahnt ihn Mosca[2]) mit den Worten:

Mercury sit upon your *thundering* tongue,
Or *the French*[3]) *Hercules*, and make your language
As conquering as his club[4]), to beat along
(As with a tempest) flat our adversaries.

Das ist schon recht vernehmlich; denn deutlicher kann es in den von Jonson gewählten Formen nicht behauptet werden, daß der Tempest eine falsche, lediglich durch advocatische Rabulisterei aufrecht erhaltene Anklage gegen ihn enthalte; indeß die Sache kommt noch ärger. Jonson läßt nämlich IV. 6 noch die „Lady" selbst auftreten und in leidenschaftlicher Hast und mit der unerhörtesten Flatterhaftigheit ein falsches Belastungszeugniß ablegen, für das sie, V. 2, sorgsamst der öffentlichen Blame preisgegeben wird.

Darauf wird V. 3 ohne den geringsten thatsächlichen Anhalt im Stücke selbst, im absurdesten Widerspruche mit dem Maskencharakter der „Lady" fingirt, sie gehöre mit zu den Erbschleichern Volpones. Diese Fiction giebt dem „poet" die ersehnte Gelegenheit, die „Lady" mit Grobheiten zu übergießen, darauf zum Hause hinaus zu werfen, und damit zu „entthronen". Der jonsonsche Ariel, der Parasit Mosca, spielt in jener Scene — zur Verhöhnung

---

1) Shakespeare selbst deutet auch, Temp., III. 3, auf den ästhetischen und poetischen Selbstmord seiner älteren akademischen Gegner und Ben Jonsons hin.

2) Die Die Analogie mit Ariels Thätigkeit in Temp, III. 3, ist unverkennbar.

3) Kauderwälsch nennen die Engländer pedlar's French; das ist der Grund, weshalb Jonson hier von French Hercules spricht. Ariels Anklage, III. 3, soll „pedlar's French" sein.

4) club, bekanntlich nicht bloß Keule, sondern auch geschloßene Gesellschaft. Der Herculesclub ist die Globegesellschaft; und die Worte sagen nicht mehr und nicht weniger, als daß Jonsons Productionen dieselbe hinreißende Gewalt auf das Theaterpublicum ausüben sollen, welche die Globegesellschaft unter Shakespeares Aegide ausgeübt hatte.

der Erbschleicher — den Erben des angeblich verstorbenen Volpone; dieser Rolle entsprechend, beschäftigt er sich mit der Inventarisation von Volpones Nachlaße. Darin unterbricht ihn u. a. auch die „Lady“ mit der Frage: Do you hear, sir? Mosca — scheinbar in seine Arbeit vollkommen vertieft, sagt darauf: A parfumed box — prithee, forbear.

You see I am troubled — made of an onyx.

Nun nimmt die Scene folgenden Verlauf:

Lady. How!

Mosc. To-morrow, or next day, I shall be at leisure,
To talk with you all.

Corvino. Is this my large hope's issue?

Lady. Sir, I must have a fairer answer.

Mosc. Madam,
Marry, and shall. Pray you fairly, *quit my house.*
Nay, *rise no tempest with your looks;*
Remember what your ladyship offer'd me
To put you in an hair; go to, think on't, [1])
And *what you said even your best madams did*
For maintenance. And why not you? Enough,
Go home, and use the poor sir Pol, your knight, well.
For fear I tell some riddles: go, be melancholic[2]).

---

1) Im ganzen Volpone ist nicht eine einzige Stelle, welche von Anerbietungen der „Lady“ spricht, für den Fall, daß Mosca es bewirke, daß sie als Volpones Erbin testamentarisch eingesetzt würde; ja, der Volpone enthält überhaupt keine Stelle, in welcher die „Lady“ irgend ein Verlangen nach Volpones Nachlaß ausspräche. Die Motive dieser Bemerkung müßen also ganz außerhalb Jonsons Komödie gesucht werden; und wir wollen sie auch in der nächsten Note finden. Später werden wir sehn, daß auch der Knalleffect, womit die Nebenaction zwischen Peregrine und Politic schließt, dramatisch in keiner Weise motivirt ist.

2) Prospero erzählt, I. 2, der Miranda u. a.:

„Some food we had, and some fresh water, that
A noble Neapolitan, Gonzalo,
Out of his charity, — who being then appointed
Master of this design, — did give us; with
Rich garments, linens, stuffs, and necessaries,
Which since have steaded much; so, of his gentleness,
Knowing I lov'd my books, he furnish'd me,
From mine own library, with volumes that
I prize above my dukedom.“

Das sind die Worte, welche Jonson im Sinne gehabt hat, als er den Mosca sagen ließ: „think on it what you said, even your best madams did for your maintenance.“

Die Passage verfolgt einen doppelten Zweck. Zunächst soll die Aufforderung: „Remember“ bis „go to think on't“ Jonson entschuldigen, daß er den Mosca, d. h. seine „parasitische“ Komödie (vrgl. S. 300 f.) sinnbildlich als Nachfolgerin der shakespeareschen Komödie, überhaupt

Die „Lady“ bricht unter der Last dieser Vorwürfe zusammen und verläßt das Haus, um nicht wider zum Vorschein zu kommen.

---

des shakespeareschen Dramas, der „Lady“, dargestellt habe, indem er Mosca zu Volpones Erben eingesezt. (Vrgl. S. 287). Jonson giebt also hier mittelbar zu, daß nach der ersten Anlage des Stückes Volpone Shakespeares Maske sei; und seine Absicht ist eigentlich, sich darüber zu rechtfertigen, daß er sich unterstanden, den großen Dichter in so unverantwortlich frivoler Weise zu personificiren; er kehrt aber anstatt dessen aus verschiedenen Gründen Moscas Erbeseinsezung vor. Sicherlich lag Jonson viel daran, die Thatsache, daß Volpone Shakespeares Maske sein soll, möglichst verdeckt zu halten; gleitet doch auch die Dedicationsschrift darüber glatt hinweg. Außerdem aber kommt es ihm auch darauf an, zu betonen, daß seine Rache für die Unbill, die ihm von Shakespeare angethan sei, grade in jener Erbeseinsezung habe bestehn müßen. Was ist nun die Unbill, welche Jonson hat rächen wollen, wie er andeutet, rächen müßen? Die Antwort auf diese Frage giebt offenbar die Figur Malvolios in Was ihr wollt, besonders die Rolle, welche er, IV. 2, spielt, wo ihn Olovias Narr als Tollhäusler behandelt. Ich habe (Weit. Beitr., I. 263—71) gezeigt, wie Jonsons hochmüthiges Auftreten gegen Shakespeares Komik und Satire in der Figur des Malvolio überhaupt, ganz besonders aber in jener Scene dem Gelächter preisgegeben wird, indem Jonson als unfähiger Pedant entlarvt wird, der mit erborgter Gelehrsamkeit um sich wirft, in das Wesen der Sache, namentlich der Komik aber keine Einsicht hat. Dem gegenüber sezt Jonson, durchaus seiner Sinnesart getreu, grade seinen Mosca zu Volpones Erben ein, um anzudeuten, daß nach Shakespeares Rücktritt von der Bühne die jonsonsche Richtung die Herrschaft erlangen werde. Genau denselben Gedanken drückt er auch Volp., II. 1, aus in dem, was er den Peregrine von dem bei Woolwich entdeckten Walfisch, d. h. vom Caliban, sagen läßt (vrgl. S. 298); und eben dieser Gedanke ist der Grund, weshalb er Mosca bei der Abfertigung der Lady mit echt akademischer Breitspurigkeit sagen läßt: „For fear I tell some riddles, go, *be melancholic*“. Das Verfahren ist zwar nicht ehrlich, aber doch nicht ungeschickt. Shakespeares Angriffe gegen Jonson überhaupt, namentlich aber die des Tempest, insbesondere die gegen den älteren Volpone, werden so zu Acten niederer Rivalität herabgedrückt, und so jener hohen Würde beraubt, worein sie grade der Tempest kleidet. Dieselbe Tendenz tritt auch sonst im Volpone deutlich zu Tage; wahrhaft handgreiflich in dem, S. 309, besprochenen Auftritt, IV. 2. Mit eben dieser Tendenz hängt es auch zusammen, daß Jonson den Mosca die Lady zugleich auffordern läßt, sich dessen zu erinnern, was sie davon gesagt habe, was grade ihre „best madams did for maintenance“. Das Wort „madam“ ist hier im Sinne von Fräulein, Mamsell genommen, und der Zusaz „best“ ist nur gemacht, um zu verstehn zu geben, daß sich Moscas Worte auf die, S. 311, N. 2, hervorgehobenen Worte Prosperos beziehn. Jonson will also sagen, Shakespeare sei für ihn eben solche Studienquelle, wie jene Dichter usw., auf die Prosperos Worte sich beziehn, für Shakespeare gewesen. Jonson stellt sich also hier als Shakespeares Schüler hin, der aber eine andere Richtung eingeschlagen habe, wie der Meister, eine — angeblich — streng realistische Richtung, der die Zukunft gehöre. Das schnippische „And why not you?“ soll sagen: Und weshalb wolltest du nicht ebenso für meine Erhaltung, mein Fortkommen sorgen, wie jene Dichter für das dei-

Mit all diesen unwürdigen Vernichtungsversuchen war Jonsons Rachedurst noch lange nicht gestillt, sondern er bedurfte noch eines Schlußknalleffectes, der alles Vorherige zum Kinderspiele macht. In der 4. Scene des V. Aktes nämlich, der lezten Scene, wo Politic und Peregrine auftreten, erscheint lezterer verkleidet, und verkündet, daß er die heroische That vorhabe, Sir Politic ins Bockshorn zu jagen. Politic wird deshalb aus seiner Wohnung auf die Bühne gelockt; eine Handlung, die noch nebenher zu gewißen Nichtsnuzigkeiten gegen Shakespeare, die ich übergehe, ausgebeutet wird. Nachdem es endlich dem tapferen Peregrine gelungen, den furchtsamen Leisetreter Politic aus seinem Fuchsbau herauszulocken, spielt sich folgende Scene ab:

Peregr. The gentleman[1]) you met at th' port to-day,
That told you, he was newly arriv'd —
Polit. Ay, was a fugitive punk?[2])

---

nige gesorgt haben? Ganz in diesem Sinne empfiehlt auch Mosca der Lady mit sarkastischer Bitterkeit: „*use* the good sir Pol, your knight, *well*".

1) Gemeint ist Peregrine selbst.

2) Eine flüchtige Hure. Anspielung auf Temp., I. 2:

Prosp. Thou liest, malignant thing! Hast thou forgot
The foul witch Sycorax, who with age and envy
Was grown into a hoop? Hast thou forgot her?
Ar. No, sir.
Prosp. Thou hast. Where was she born? speak,
tell me.
Ar. Sir, in Argier.
Prosp. O, was she so? I must
Once in a month recount what thou hast been,
Which thou forgett'st. This damn'd witch Sycorax,
For mischiefs manifold, and sorceries terrible
To enter human hearing, from Argier,
Thou know'st, was banish'd: for one thing she did
They would not take her life. Is not this true?
Ar. Ay, sir.
Prosp. This blue-ey'd hag was hither brought with child,
And here was left by the sailors. usw.

Jonson, historisch betrachtet der Vater des Caliban, übernimmt hier als Peregrine-Jonson die Rolle der Sycorax, um diese von den Vorwürfen, die Shakespeares großartige Allegorie ihr mit vollster historischer Treue und Gewißenhaftigkeit macht, mit dreister Stirn frei zu sprechen. Die Sycorax, deren Charakter wir nun nachgrade genau genug am Midas, an der Didotragödie, an der Romanze Hero und Leander, an Summer's l. W., an Willy beguiled usw. usw. haben kennen lernen, diese Sycorax ist nicht eine verleumderische Hure gewesen, sondern „a spy set on Politic-Shakespeare." Die Behauptung ist um so hinterlistiger und scorpionenartiger, weil ja jene akademischen Kämpfer wirklich die Spione gegen Shakespeare gespielt und ihn stets mit moralischen Verdächtigungen bekämpft hatten. — Damit man übrigens nicht glaube, daß ich dem Jonson hier einen falschen Sinn unterschiebe, bemerke ich ausdrück-

Peregr. No, sir, a spy set on you.
And he has made relation to the Senate
That you profess'd to him, to have a plot
To sell the state of Venice to the Turk.
Polit. O me!
Peregr. To which warrants[1]) are signed at this time,
To apprehend you and to search your study[2])
For papers —
Polit. Alas, sir, I have none, but notes,
Drawn out of play-books —
Peregr. All the better then.
Polit. And some eesays[3]). What shall I do?
. . . . . .
. . . . . .
I am a wretch! a wretch!
Pereg. What will you do, sir?
Have you near a curran-butt[4]) to leap into?
They 'll put you to the rack[5]); you must be sudden.
Polit. Sir, I have an engine.

Hier erschallt von außerhalb der sorgsam als Frage ausgedrückte Ruf: Sir Politic Would-be? ein Wiz — oder Afterwiz? — zu dessen Verständniß und Gutirung es genügt, daran zu erinnern, daß Gonzalo, Temp., II. 1., u. a. auch sagt: „need of any engine would I not have."

---

lich, daß auch Shakespeare das Wort punk drei Mal gebraucht, aber niemals in einem anderen wie dem bezeichneten Sinne. Dieser aber führt unausweichlich zu der gegebenen Erklärung.

1) Haftbefehl; die eigentliche Meinung aber ist: Was jezt, (nachdem du von der Bühne abgegangen bist), eine ausgemachte Sache ist. Der Ausdruck Turk ist im Anschluß an den Tempest gewählt, der ja den Jonson mit zu den Morristänzern wirft.

2) Nicht sowohl Studirzimmer, als vielmehr Studien, d. h. poetische Werke. „for papers" besagt: um sie zu polemischen Anspielungen zu benuzen. — Shakespeare hat unfraglich die Werke seiner Gegner in ähnlicher Weise benuzt; und das deutet die folgende Erwiderung Politics an, durch die Jonson zu verstehn geben will, daß er sich nur des Widervergeltungsrecht bediene. Das stand ihm auch vollkommen frei; aber höchst lächerlich ist es, daß er den Politic-Shakespeare eine so pinselige Angst vor der Widervergeltung zeigen läßt. Ich erinnere widerholt an Son. 78.

3) Montaigne! Die Schilderung des ästhet. Reichs!

4) Temp., I. 2, sagt Prospero — nach der sicher genuinen Lesart der edit. princ. — they prepared a rotten carcas of a *butt* usw. curran-butt steht für currant-butt, Korinthenfaß.

5) Man erinnere sich der Worte Prosperos:
like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a *rack* behind.
Beiläufig bemerkt, ein unumstößlicher Beweis für die Genuinität der Lesart rack, die schon Ulrici vertheidigt hat.

Politics Maschine ist eine künstliche Schildkrötenschale (tortoise), in welche ihn Jonson nunmehr kriechen läßt, um ihn in dieser Calibanshülle von Peregrine und den vier „Kaufleuten", die jenem bei seinem Versuche, den Politic zu schrecken, getreulichst Hilfe leisten, in derselben Weise mishandeln zu laßen, wie Sancho Pansa in Folge seiner unglücklichen Statthalterschaft auf der „Insul" gemishandelt wird [1]). Nachdem dies „exploit" ausgeführt, stößt Peregrine folgendes Triumphgeschrei aus:

Now, sir Politic, *we are even* [2]);
For your next project, I shall be prepared;
I am sorry for the funeral of your notes, sir.

Jonson hat sich an dieser Stelle so sehr in die Wuth der gemeinen Ränkesucht hineingerast, daß er ganz und gar vergeßen hat, Peregrines infernalen Haß gegen Politic in irgend welcher Weise dramatisch zu motiviren; denn das „next project", das auf Politics

---

1) Der zweite Theil des Don Quixote, in dessen 53. Kapitel die Scene erzählt wird, war aber damals noch nicht erschienen; es ist also falsch, wenn ich früher gemeint habe, Jonson habe hier aus dem Cervantes geschöpft.

2) „Nun sind wir quitt"; du hast mich als Memme dargestellt, habe ich dich wider als Memme dargestellt!

Forse
Tu non pensavi chè io *loico* fossi,

sagt ein Höllenknecht bei Dante (Inf. XXVII. 122, 123) zum Grafen Guido von Montefeltro, da er sich durch päpstlichen Ablaß vor der Höllenstrafe gesichert glaubte; wenn man aber diese überaus fade Stelle des Volpone liest, möchte man fast glauben, daß es eben die Strafe des Teufels ist, nicht mehr „loico" sein zu können. „Now we are even." Shakespeare stellt dar, wie Jonson vor der scheußlichen Häßlichkeit seiner eigenen Geschöpfe erschrickt; und Jonson wirft seinen Kopf beiseite, und erfindet in diesem kopflosen Zustande eine verwirrte Geschichte, die damit endet, daß ein Laffe, dem er durch allerhand Anspielungen etwas von seinem größten Zeitgenoßen anhängt, das „Gruseln" lernt. Now we are even!

So viel ist gewiß, zu ruhiger Gleichmäßigkeit gehört weit mehr moralischer Muth, als zu den egoistischen, moralisch höchst schädlichen Klopffechterstückchen eines Ben Jonson. Ein Mann, der die Großen seiner Zeit nicht gelobhudelt hat, obwohl er in der literarischen Mode einen mächtig weiten Deckmantel für diese Schwäche hätte finden können; ein Mann, der als ruhiger Steuermann seinen Blick einzig und allein auf die großen Gestirne des Humanismus gerichtet hat; ein solcher Mann, der noch auf uns, die wir seiner Zeit völlig entrückt, mit eigenen Tagessorgen schwer beladen sind, einen durchdringenden zum idealen Humanismus erhebenden Eindruck macht, um so stärker macht, je eingehender wir uns mit ihm beschäftigen; ein solcher Mann kann nicht mehr unter dem Einfluß gemeiner Menschenfurcht gestanden haben; Gott und seine gute Sache haben ihn zum Ideale emporgehoben. Jonson hätte dicke Bände voll Dramen schreiben können, ohne jemals dahin zu gelangen, mit Vernunft Shakespearen gegenüber sagen zu können: Now we are even = jezt sind wir ebenbürtig!

Quarantaine-Project als den Stein des Anstoßes hinweist, wird schwerlich irgend jemand von gesunden fünf Sinnen als dramatische Motivation hingehn laßen. Peregrines Heldenthat überrascht uns wie ein Wunder, sofern wir nicht zufällig aus den manigfachen gehäßigen Anspielungen errathen haben, daß die Dichtung des Tempest die schwere That ist, welche Politic dem höchst sonderbaren und zweideutigen Herrn Peregrine gegenüber zu büßen hat. Dieser auffallende dramatische Fehler ist aber ein unumstößlicher Beweis dafür, daß Politic nebst Gemahlin für den Dichter selbst ein Gegenstand tiefsten Haßes ist. Der Dichter erschlägt in ihnen einen strohernen Haman, weil seine kurzen Arme nicht bis zu dem wirklichen reichen.

Dem gegenüber ist es denn auch völlig zweifellos, daß Sir Politic die Maske eines persönlichen Feindes Jonsons ist, und ich würde diese Thatsache gar nicht weiter erwähnen, wenn nicht Jonson in seiner langen Dedicationsschrift, womit er den umgearbeiteten Volpone den beiden Universitäten Cambridge und Oxford übereignet hat, ausdrücklich die Miene annähme, als enthalte sein Volpone überhaupt keine persönlichen Beziehungen. So gut aber Jonson dort sich nicht geschämt hat, den Zweideutler zu spielen, ebenso wenig hier. „For your next project", ruft er heroisch aus, „J shall be prepared!" Wir werden uns aber durch diese Großthuerei nicht irre machen laßen, sondern troz alle dem, angesichts der massenhaften unwiderleglichen Indicien, dabei stehn bleiben, daß der Tempest Shakespeares Abschiedsstück gewesen, und daß Jonson das auch recht wohl gewußt hat.

Ich bin aber außer Stande, bei dieser Gelegenheit eine allgemeine moralische Bemerkung zu unterdrücken.

Jonsons Verhalten gegen Shakespeare birgt eine überaus niederschlagende Lehre in sich. Aufopferungsvolles Leben, reinste Begeisterung für eine edle, patriotische Sache, die erhabensten Leistungen eines Geistes von götterähnlicher Schöpferkraft, sind kein wirksamer Schuz gegen die Angriffsversuche eines moralisch wie intellectuel verkommenen Geistes, der von Schelsucht und Fanatismus zu gewißenloser Tücke aufgestachelt ist. Leider haben auch wir Deutsche in den jüngsten Tagen die entsezliche Erfahrung machen müßen, daß Köpfen und Gemüthern, die so disponirt sind, das Gefühl der Heiligkeit, geschweige denn der Ehrfurcht so gänzlich verloren geht, daß ihre ruchlos verirrte Hand mit teuflischer Frechheit selbst nach dem zu greifen wagt, was mit aller übrigen Menschheit in der Wechselbeziehung hochachtender Liebe, sogar mit früheren Feinden in dem wohlthätigen Rapporte ehrlich achtender Anerkennung steht! Shakespeares ohnehin melancholisch gestimmtes Gemüth hat die ihm angethane Schmach sicherlich bitter empfunden[1]); aber zu persönlicher Rache ist der Dichter nicht

1) Ich habe schon widerholt in früheren Werken und im I. Bande

mehr geschritten, sondern hat Jonson dem höchsten Rächer überlaßen.

---

dieses Werks darauf aufmerksam gemacht, daß ein gewißer ideeller Rapport zwischen der aristophanischen Komödie Troilus und Cressida und gewißen politischen Andeutungen des Tempest besteht. Das Stück muß zu der Zeit von Shakespeare umgearbeitet sein, wo er sich schon ganz von der Bühne zurückgezogen hatte. (Weit. Beitr., I. 282 f.) Ich halte die 1. Quarto von 1609, im Widerspruche mit der gesamten englischen und deutschen Shakespeareforschung, entschieden für keine Raubausgabe, sondern bin im Gegentheil der Ansicht, daß der Dichter selbst den Druck veranlaßt hat, obwohl er sich mit der Correctur nicht befaßt haben kann; und zwar veranlaßt, weil das Stück — besonders die Thersitesiaden — als bloßes Bühnenstück viel zu schwer verständlich ist. Es giebt aber in der Quarto von 1609 einzelne Stellen, welche durchaus den Eindruck nachträglicher Zusäze machen; und unter diesen ist besonders eine, welche mir um so mehr wie eine Brandmarkung von Jonsons Benehmen klingt, weil unverkennbar der Thersites jenes Stückes eine neue Auflage des Caliban ist. Sie findet sich in der tiefsinnigen Ansprache, durch welche Ulysses, III. 3, den Achilles aus seiner unbegreiflichen lethargischen Unthätigkeit aufzurütteln versucht, und lautet:

O, let not virtue seek
Remuneration for the thing it was;
For *beauty, wit,*
High birth, vigour of bone, *desert in service,*
Love, friendship, charity, are subjects all
To envious and calumniating time.
One touch of nature makes the whole world kin,
That all, with one consent, praise new-born gawds,
Though they are made and moulded of things past,
And *yoke to dust, that is a little gilt,*
More laud than gilt o'rdusted.

Statt yoke haben die edit. princ. und die Folio von 1623 „goe" was sinnlos ist. Theobald sezte dafür „give", was Delius „trefflich", ich dagegen vollkommen unzutreffend finde. „yoke" ist das richtige Wort: sie spannen vor den Wagen übergoldeten Staubes öfter Lob, sagt Ulysses, als Gold sich unterthänig machen kann, sobald es durch Staub bedeckt ist.

Berichtigung zu S. 285 (und S. 282, Note, Absaz 2 a. E.)

Was S. 285, von dem Prologe z. Volp. gesagt ist, beruht durchweg auf einem Versehn. Die Worte:

„And though he dares give them five lives to mend it,
'Tis known five weeks fully penn'd it",

besagen: Und so gewiß er es darauf ankommen laßen würde, daß seinen Gegnern (them) die Zeit von fünf Lebensaltern zur Verbesserung seiner Schöpfung (it) gestattet würde, so gewiß weis man, daß er sie fix und fertig binnen fünf Wochen zu Papier gebracht hat. Es kann somit keine Rede davon sein, diese beiden Verse zu dem Beweise zu benuzen, dem sie dort dienen sollen. Folgeweis braucht man sich auch nicht den Kopf darüber zu zerbrechen, welche Figuren außer Sir Politic, der Lady und Mist. Peregrine bei der Bearbeitung von 1608 hinzugefügt sind; es sind eben nur diese drei; insbesondere beweist auch die Figur des Ariel, daß Mosca schon dem alten Volpone von 1605 angehört hat. Dennoch aber zeigt auch der Prolog die Umarbeitung. Der breitspurige Passus, der die staunenswerthe Schnelligkeit herausstreicht, womit Jonson gearbeitet haben will, schließt mit dem Verse: „Novice, journeyman, or tutor", und es ist doch wohl unverkennbar, daß sich ursprünglich hieran der Vers: „And so presents quick (schnell) comedy refined" und der dann folgende Theil des Prologs angeschloßen haben; jezt aber sind zwischen jene beiden Verse die Begeiferungen des Tempest eingeschoben, die ich S. 293 besprochen habe.

Uebrigens halte ich für meine Pflicht, hier noch auf einen Umstand aufmerksam zu machen, der in Elzes Augen den entscheidenden Beweis liefern dürfte gegen meine Behauptung, der Volpone von 1608 sei eine Umarbeitung desjenigen von 1605. Wie ich S. 297 gezeigt habe, hebt Jonson, Volpone II. 1, unmittelbar vorher, ehe er Prosperos Schlußworte im Tempest und die Figur des Caliban verhöhnt, absichtsvoll hervor, daß Mr. Peregrine erst vor 7 Wochen London verlaßen habe. Evident hat diese Zeitbestimmung keinen anderen Zweck, als auf die Aufführung des Tempest zurückzuverweisen. Merkwürdiger Weise stimmt diese Frist nun aber sehr genau überein mit Jonsons Versicherung im Prologe (oben, S. 285), der Volpone sei vor 2 Monaten noch nicht

einmal ein Embryo (no feature) gewesen. Müßen wir also nicht diese beiden Thatsachen zu dem Beweise combiniren, daß der Tempest überhaupt erst den Anstoß zur Dichtung des Volpone gegegeben habe; daß also der Volpone von 1605 mit demjenigen von 1608 durchaus identisch sei? Ich fühle mich vollkommen außer Stande, auf diese Frage mit ja zu antworten. Ich habe mich zu bestimmt aus dem Tempest selbst, aus den im ersten Bande dargelegten Gründen, von denen sich S. 290 nur eine schwache Andeutung findet, überzeugt, daß es vor dem Tempest bereits einen Volpone von Ben Jonson gegeben haben muß, als daß ich diesem Argumente weichen könnte. An eine absichtliche Mystification seitens Jonsons ist hier ms. Es. allerdings nicht zu denken; wohl aber kann es der Zufall gefügt haben, daß Jonson in der siebenten Woche nach der ersten Aufführung des Tempest seine Umarbeitung begonnen hat, und daß daher jene blendende Uebereinstimmung des Prologs mit jener zweiten Zeitbestimmung gekommen ist.

Von demselben Herrn Verfasser ist im gleichen Verlage ferner erschienen:

Die Bedeutung
des
Sommernachtstraums
für die Shakespearebiographie und die Geschichte des englischen Dramas.

8. 1877. (XIV. u. 260 S. Mk. 4.—

Shakespeare der Kämpfer.

Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen.

I. Abtheilung Shakespeare wider John Lyly. 8. 1879 (VI. u. 337 S.) Mk. 5.—

II. Abtheilung: Shakespeare wider Ben Jonson (Tempest u. Volpone). Shakespeare u. Spenser (Willy u. Aetion). 8. 1879 (XXVIV. u. 213 S.) Mk. 4.—

III. u. IV. Abtheilung: Shakespeare wider Greene, Marlowe u. Nash, und die Abfassungszeit des Sommernachtstraums. 8. 1879 (X. u. 227 S.) Mk. 4.—

Weitere quellenmässige Beiträge
zu
Shakespeares literarischen Kämpfen.

I. Band: Allgemeine Uebersicht. 8. 1881. (XX. u. 299 S.) Mk. 5.—

II. Band: Die polemischen Beziehungen der Lustigen Weiber von Windsor. 8. 1881. (VI. u. 206 S.) Mk. 4.—